Sitte, Heinrich
Bachs "Chromatische"

Bachs „Chromatische"

eingeleitet und erklärt

von

Dr. Heinrich Sitte
Universitäts-Professor
Innsbruck



Verlag von Georg Stilke, Berlin
1921

Schriftenreihe der Preußischen Jahrbücher
Nr. 5

Bachs „Chromatische"

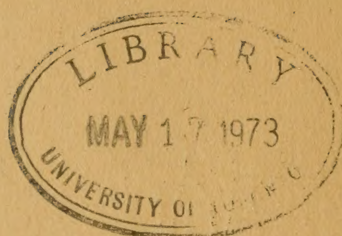
eingeleitet und erklärt

von

Univ.-Prof. Dr. Heinrich Sitte (Innsbruck)



Verlag von Georg Stilke, Berlin
1921


LIBRARY
MAY 17 1973
UNIVERSITY OF

Inhalt

Einleitung.

„Deutschen selber führ' ich euch zu in die stillere Wohnung,
Wo sich, nah der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht."

Bachs „Chromatische Phantasie und Fuge" ist seit ihrem Entstehen und weiteren Bekanntwerden dauernd als das eindrucksvollste Werk der ganzen Klavier-Literatur anerkannt. Neben allem, was in den seither verflossenen zwei Jahrhunderten an ähnlichen Werken hinzukam, hat sich ihre ewig unmittelbar ergreifende Wirkung in voller Jugendfrische erhalten und immerfort beglückt sie uns mit jenem Uebermaß gesunder Kraft, das Bach durch sie wie aus unerschöpflichen Quellen täglich spendet.

Dennoch wurde, wie es scheint, bis heute der Versuch noch nicht gewagt, Natur und Sinn des Werkes ganz zu schildern und, soweit dies durch Worte überhaupt getan werden kann, es endlich klar in allen Einzelheiten zu erörtern, um es dadurch vielleicht vielen freier zugänglich zu machen. Ueberblickt man, was von Forkel (1802) bis Heinrich Schenker (1909) im Druck über die „Chromatische" erschienen ist, *) so hat man immer das Gefühl, daß der Inhalt des allumfassenden Werkes auch von den hierzu berufenen Fachmännern nicht auf einmal erschlossen werden könne und gar manches immer noch zu sagen übrig bleibe.

Forkel sagt in seinem 1802 bei Hofmeister & Kühnel in Leipzig erschienenen Büchlein „Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke" von der „Chromatischen" auf

*) Siehe Max Schneider „Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Joh. Seb. Bach" in dem von der neuen Bach-Gesellschaft herausgegebenen Bach-Jahrbuch 1905 S. 76 ff., und desselben „Neues Material zum Verzeichnis usw." ebendort 1910 S. 133 ff.

S. 55 f.: „Unendliche Mühe habe ich mir gegeben, noch ein Stück dieser Art von Bach aufzufinden. Aber vergeblich! Diese Fantasie ist einzig und hat nie ihresgleichen gehabt. Ich erhielt sie zuerst von Wilhelm Friedemann aus Braunschweig. Einer seiner und meiner Freunde, der gern Knittelverse machte, schrieb auf ein beigelegtes Blatt:

Anbei kommt an
Etwas Musik von Sebastian,
Sonst genannt: „Fantasia chromatica;"
Bleibt schön in alle saecula.

Sonderbar ist es, daß diese so außerordentlich kunstreiche Arbeit auch auf den allerungeübtesten Zuhörer Eindruck macht, wenn sie nur irgend reinlich vorgetragen wird."

Alle Worte Forkels haben nach hundertzwanzig Jahren noch volle Geltung behalten! Unbeschadet der letzten zweisätzigen Klaviersonate Beethovens ist Bachs Werk auf dem Gebiete der Klavier-Literatur „einzig" geblieben; seine Schönheit, seine Wirkung bestehen ungemindert fort. Verloren ging ganz ohne seine Schuld nur jene Vortragsweise, die Forkel so bezeichnend „reinlich" nennt. Und diese muß zurückgewonnen werden können!

Dazu helfen nun freilich die vielen Ausgaben, die gerade in den letzten Jahrzehnten durch „Virtuosen" von diesem Werk geliefert wurden, nichts. Sie führen auch nicht in den Sinn der Tondichtung ein. Es nützt — um nur ein Beispiel aufzuzeigen — nichts, wenn Bülow in seiner bei Bote und Bock erschienenen Ausgabe einleitend bemerkt: „Wer nicht zwischen den Zeilen zu lesen vermag, wer nicht über ein gewisses Quantum rezeptiver Genialität verfügt, wer selbst keine Phantasie hinzufügt, bleibe in respektvoller Entfernung von der „chromatischen Fantasie" abseits stehen."

Bülow war aber der klarste Kopf unter allen diesen Klavierspielern, ein echter, deutscher Mann, der immerfort aufrichtig bemüht war, für sich und alle andern um der Sache selbst willen vorwärts zu streben. Und so war er denn auch der erste aus jenen Kreisen, der den Irrweg fühlte, auf dem

er sich befand, und entschlossen kehrt machte, um den wahren Weg wieder zu finden, der zu dem Werke selbst und seinem Wesen führt. Mit tiefem Staunen las ich in Albert Schweitzers Bach-Biographie (1908) auf Seite 329 die Nachricht, daß Bülow selbst später an seinen Bach-Ausgaben — „typisch war die der chromatischen Phantasie" — irre geworden sei und alles einfacher machen wollte. Auf meine Anfrage nach der Herkunft der Nachricht hatte der Verfasser die Freundlichkeit, mir am 1. Oktober 1920 zu antworten: „Die Angabe, daß Bülow zuletzt an seinen Arbeiten selbst irre geworden sei, geht auf eine mündliche Mitteilung zurück, deren Quelle mir damals absolut sicher war. Wenn ich nicht irre, war es in Paris, daß ich es vernahm. Leider aber sind mir in den fünfzehn Jahren Personen und Namen aus dem Gedächtnis entschwunden . . . ich weiß, daß es mir auf das Bestimmteste von gut unterrichteter Seite versichert wurde und ich selber erstaunte. Sowie ich etwas finde oder mich besinne, teile ich es Ihnen mit. Es war mir aus pianistischen Kreisen mitgeteilt worden."

So kam denn endlich 1909 nicht mehr ganz unverhofft die Ausgabe von Heinrich Schenker in der Universal-Edition. Sie geht, unter vollständiger Hinwegräumung aller späteren entstellenden Zutaten nur auf die reinen, ungetrübten Quellen der ursprünglichen Ueberlieferung allein zurück und liefert so in wahrhaft wissenschaftlicher Weise die sicheren Grundlagen, auf welchen nun ruhig weiter gebaut werden kann. Nur so vorbereitet darf man hoffen mit reinen Händen und klaren Sinnen den Schlüssel zu finden, welcher die Tore zu allen Geheimnissen des Werkes öffnet.

Was in den großen Bach-Biographien von Spitta (II, Seite 661 und Anhang A Seite 841, Nr. 60) und Schweitzer (Seite 315) über ein einzelnes Werk gesagt werden konnte, das mußte in Kürze zusammengefaßt werden, sonst hätte die harmonische Gesamtdarstellung des ungeheuren Stoffes darunter gelitten.

So bleibt, wie gesagt, immer noch vieles an dem ewig interessanten Werke zu besprechen. Manchen, wie es mir und

gütig teilnehmenden Freunden scheinen wollte, glücklichen Gedanken über Natur und Sinn der „Chromatischen Phantasie und Fuge“ wollte ich schon längst einmal mitteilen; ich hatte aber immer das Gefühl, daß nur berufene Fachleute in langjähriger Mühe da reife Früchte bieten können, und so konnte ich mich früher nie entschließen, auf einem Gebiete das Wort zu ergreifen, das ich nur neben dem Studium der griechischen Kunstgeschichte pflegen kann. Nun hat mir aber kürzlich das Werk den köstlichen Kern seines Wesens vertraut; ich kann diesen Besitz nicht für mich allein behalten wollen; ich darf nicht länger zögern, jetzt endlich alles rückhaltlos mitzuteilen, was ich in langem, ernsten Streben dankbar empfangen konnte. So will ich hier in Kürze zeigen, wie mir Bachs „Chromatische“ vor langer Zeit in voller Blütenpracht zum erstenmal erschien, wie durch mehr als ein Vierteljahrhundert das Verständnis für den Stil des Werkes stetig wuchs, wie endlich eine reife Frucht dem Staunenden von selbst zufallen konnte.

Zur leichteren Verständigung wünschte ich jedem Leser die Schenkersche Ausgabe zur Hand, weil sie die einzelnen Takte durchnumeriert aufweist; doch läßt sich dieser notwendige Behelf ja leicht in jeder anderen Ausgabe eintragen.

Geduld möchte ich allen wünschen und auch von allen erbitten, die mir auf meinem fast sechsundzwanzigjährigen Gedankengang zu folgen willens sind! Auch Glück, so viel Glück als mir durch so viele Jahre zu genießen gegönnt war, möchte ich allen wünschen! — Aber, nimmt man denn nicht den köstlichsten Lohn vorweg, wenn man den Weg offen weist, der nunmehr vielleicht viele rasch zum Ziele führt? Soll man ihn weisen?! Raubt man dadurch nicht allen die Möglichkeit, ihn selbst weiter zu suchen, ahnungslos zu finden, selbst die überraschende Freude des ersten Wahrnehmens ganz zu empfinden? — Was von Bachs Söhnen selbst und von seinen Schülern, seinen Freunden bis heute niemand merkte, es könnte im Sinne seines hohen Schöpfers auch weiter ruhig unbemerkt bleiben; — allein: er will es anscheinend selbst, wir bedürfen seiner, wir sehnen uns nach ihm, und so komme er denn zu uns!

* * *

„Thallo“

„Sonderbar ist es, daß diese so außerordentlich kunstreiche Arbeit auch auf den allerungeübtesten Zuhörer Eindruck macht, ...“

Am 17. Februar 1895 hörte ich die „Chromatische“ zum erstenmal und erlebte gleich ganz die „sonderbare“ Wirkung des Werkes, wie sie Forkel in obigem Satze geschildert hat. Freilich; unter welchen Umständen, nach welchen Vorbereitungen durfte ich das ahnungslos überrascht und staunend erleben!

Von frühester Kindheit an umgaben uns in unserer Gedankenwelt nur die erhabensten Gebilde, welche die glücklichsten Geister zur Freude aller wahren Menschen je ersonnen hatten. Unser Vater Camillo Sitte sorgte als bildender Künstler dafür, daß unser Blick sich vor allem auf die Akropolis von Athen hinwende und sich so an die Betrachtung der weitesten und allerhellsten Kunsträume allmählich ganz gewöhne; unser Onkel Ludwig Blume, der Bruder meiner Mutter, brachte als Germanist und, mit besonderer Liebe, als Goethe-Forscher das Kostbarste herbei, was in der Dichtung je geleistet worden war; der beste Freund unseres Vaters, Hans Richter, ließ, immer nur auf reinste und tiefste Wirkung bedacht, froh einführend erklingen, was in der Sprache der Musik an wertvollsten Gedanken ewig festgehalten ist. Und diese ganze Welt war nicht nur schülerhaft gelernt und gelehrt; sie war lebendig empfunden, heiß durchströmt von dem lebhaft nachwirkenden Pulsschlag einer überragenden Persönlichkeit, die durch ihre romantisch wunderbare Natur alle jungen Geister des väterlichen Freundeskreises dauernd in ihren Bannkreis einbezogen hatte und alle bis an ihr Lebensende festhielt: Richard Wagner!

Unser Vater sprach oft von einem idealen Gesamtkunstwerk aller bildenden Künste, in dem er zu gleich erlösendem Ausdruck bringen wollte, was je in Worten und Tönen von Dichtung und Tonkunst erhebend verkündet worden war: am Meeresufer irgendwo, dort, wo sich das ewig Dauernde und das ewig Wechselnde enge berühren, wo der faustische Menschengeist dem Meere Land abzugewinnen sucht, und die Weltelemente es ihm wieder zu entreißen trachten, dort sollte sich von roher Rustica zu immer klareren Formen, wie ein vertikales Wandelpanorama, verdeutlicht noch durch sinnreiche Skulpturen und Bilder, ein Turmbau hoch erheben bis zu einer „höchsten und reinlichsten Zelle“, in der man ganz verwirklicht sah und fühlte:

„Hier ist die Aussicht frei.“

Und diesen Bau nannte unser Vater nach der ewig das Glück suchenden, faustischesten Gestalt der Werke Wagners den „Holländerturm“.

So führte der Meister von Bayreuth auch uns, die wir glücklich an all diesen erhabenen Gütern teilnehmen durften, gar bald auf dem kürzesten Wege zu den schon allgemein als solche anerkannten vollkommensten Werken des deutschen Geistes: zu „Faust“, zur „Neunten“. Indem er die Anregung gab, sich den Sinn der letzten Symphonie Beethovens durch Goethes Worte wie mit einem Wunderschlüssel ganz erschließen zu lassen, wies er in genialer Weise gleich den Pfad zu beiden Schöpfungen.

Und waren wir so schon bis an die Grenzen menschlichen Dichtens und Denkens glücklich geleitet, so erfuhren wir dann noch mit Staunen, daß Wagner, „ganz ergriffen von der Macht Bachscher Töne, oft ausrief: „Ist doch der größte Meister“.“

Das alles, was wir beständig in reichster Ausführung und Begründung hören durften, hatten wir seit 1889 auch im „Städtebau-Buch“ unseres Vaters in den wichtigsten Zügen gedruckt vor Augen. Aber es sollte uns immer tiefer eingepflanzt werden. Die gemeinsame Feier des 50. Geburtstages Hans Richters und meines Vaters im Frühjahr 1893 führte die beiden Freunde wieder öfter zusammen. Dabei unterließ

ich es womöglich nie, ihren Gesprächen zu lauschen; denn, fühlte ich gleich, daß ich den Sinn noch nicht in allem damals zu erfassen vermochte, so hoffte ich doch, das Wertvollste im Gedächtnisse aufzubewahren bis zu reiferer Einsicht. Gar vieles hörte ich die Freunde damals sich vertrauen über ihre Kunstgebiete, woran ich später oft noch denken mußte, als ich bei Dante las (I, IV, 103):

„Così n'andammo insino alla lumiera,
Parlando cose che 'l tacere è bello,
Sì com'era 'l parlar colà dov'era.

Immer höher stieg der breite Strom gesunder Kunst, der uns mächtig durch alle Wendungen des Lebens tragen sollte. Im Sommer 1894 konnte ich meiner Mutter melden: „Onkel Hans Richter hat mich für nächsten Winter zu allen Philharmonischen Konzerten eingeladen!" Und diese Festaufführungen von Bach bis Brahms verliefen meist so, daß Richter vorher oft von den Proben in unsere nahe Wohnung kam und auf dem Bechsteinflügel spielte, was ihn noch ganz durchdrang, daß ich nach jedem Konzert mit hinausfahren durfte in seine Cottagevilla, wobei nachdenkend noch manches Geheimste, Letzte aller hohen Werke geoffenbart wurde, indem es die Freunde unter sich besprachen. Und damals hieß es auf einmal zu mir: „Heute wird ein Klavierspieler die „Chromatische" spielen. Du kennst sie doch?!" Ich mußte stumm bleiben; wir hatten die Noten davon nicht zuhause.

Es war am 17. Februar 1895, wie gesagt, nach einem Philharmonischen Sonntagskonzert, daß ich als „ungeübtester Hörer" den ganzen Eindruck des Wunderwerkes Bachs hören, sehen, erleben, ganz empfangen durfte. Nur wenige alte Freunde waren nach Mittag beisammen geblieben in der deutschen Stube Hans Richters; der Flügel wurde geöffnet; ganz wurde ich erfaßt von dem Sturm, der da losbricht — zerschmettert — und aus dem ängstlich gähnenden Nichts wieder emporgehoben bis zu voller, immer neu hier sofort wiederzugewinnender Lebenslust. Ich wagte nach dem Ende nicht aufzuschauen und lauschte nur, was die Freunde sich nun sagen

würden. — Sie sprachen aber nichts. — Da sah ich auf zu Hans Richter und sah, wie er in tiefer Ergriffenheit nur still durch Tränen und Geberden seiner Erregung ruhig Ausdruck gab. Spät erst nahm Paumgartner, der Vater unseres Salzburger Mozarteumsleiters, das Wort und sagte, wie Bülow das Werk aufgefaßt habe, ging auch zum Klavier und spielte einiges daraus vor, langsamer und breiter noch, mehr anhaltend in der Wirkung. — Nach Wenigem ging man, ohne den Eindruck des Werkes durch Fremdes zu stören, auseinander — ich hatte Bachs „Chromatische" erlebt, ihre alles umfassende Natur in blühender Schönheit wahrgenommen, ein für allemal von einem „der größten Meister" für wahr hingenommen in tiefer Dankbarkeit.

War ich natürlich auch damals noch nicht imstande mir die Ursachen dieses entschieden bleibenden Eindruckes klar zu machen, so hatte ich ihn eben doch tief empfunden und die gleich innige Wirkung deutlich bei alten erfahrenen Männern gesehen, die mich so oft schon sicher in für andere unbetretbare Heiligtümer der Kunst eingeführt hatten. In episch breiter, ja, in wahrhaft homerischer Weise war mir die Schönheit des hohen Werkes geoffenbart worden; und so erhob sich auch der erste Takt mit einem Aufschrei unsäglichen Schmerzes, wie jenes erste Wort der ganzen Ilias, wie jenes „Zorn singe Göttin" des göttlichen Sängers; in vollem Strom ergoß sich dann der ganze Unmut kraftvoll weiter bis zur Erschöpfung! Dann kam rezitativisch, wie mit klaren Worten klagend, ein rührendes Bild verzagenden Kleinmuts, der schon in sich zusammenzubrechen drohte (Takt 60). Aber neuerlich erhob sich kraftvoll der Zorn des unmutigen Meisters, bis endlich alle Welt in unaufhaltsamem Zusammenbruch versank. — Darauf begann ebenso unaufhaltsam und durch nichts zu hemmen der Aufstieg wieder in kleinsten, chromatischen Schritten, immer heiterer umspielt, bis zu einer ersten Erhebung; nach kurzer Rast führte uns der Meister wieder froh bergan, um uns zum drittenmal endlich ganz zu erheben, soweit dies Menschenkraft nur je geistig vermochte.

Sobald es mir möglich war, hatte ich mir dann die Noten

verschafft, mich weiter in das Werk vertieft und bald in ihm die gleiche Gedankenwelt wiedererkannt, die ich vom „Holländerturm“ aus zuerst im „Faust“ und dann in der „Neunten“ gesehen hatte. Das Werk erwies sich allmählich als eine derart geschlossene Einheit logisch fest aufeinander folgender Gedanken, daß sich kein Glied, kein Ton, wie man so sagt, verändern ließe, ohne das Ganze zu zerstören. Vor allem zeigten sich Phantasie und Fuge in so strenger Symmetrie gegenseitig aufeinander angewiesen, sich ergänzend, daß keiner der beiden Teile für sich allein bestehen kann, ohne sein Wesen ganz zu verändern, ja, ganz zu verlieren.

Wie man durch Versuche, die mißglücken müssen, da vieles vollkommen klar erfassen kann, will ich hier an einem Beispiel zeigen. Bei einem ernsten Bach-Konzert wurde einmal — es war im Juni oder Juli 1903 in Berlin — die Phantasie allein und noch dazu auf einer Orgel vorgetragen. Der Virtuose bemühte sich, die schnellen Tonreihen möglichst rasch und „reinlich“ zu bringen, aber zum Schluß erhob sich anstatt des Zusammenbruchs ein immer stärker anschwellender Sturm, womit denn freilich auch der ganze Sinn des ersten Teiles verkehrt und vernichtet worden war.

Allein eines solchen auf Umwegen, erst durch Schaden Klugwerdens bedarf es ja hier gar nicht, so sehr gehören beide Teile zusammen. Wie am Ende der Phantasie alles vernichtet erscheint, so wird in der Fuge alles wieder aufgebaut. Ganz so, wie es in unübertrefflicher Größe der „unsichtbare Geisterchor“ Goethes nach Fausts großem Fluch in genau je 10 Versen schildert:

„Weh! Weh!
Du hast sie zerstört
Die schöne Welt
Mit mächtiger Faust;
Sie stürzt, sie zerfällt!
Ein Halbgott hat sie zerschlagen!
Wir tragen
Die Trümmern ins Nichts hinüber,
Und klagen
Um die verlorne Schöne.

Mächtiger
Der Erdensöhne,
Prächtiger
Baue sie wieder,
In deinem Busen baue sie auf!
Neuen Lebenslauf
Beginne
Mit hellem Sinne,
Und neue Lieder
Tönen darauf!"

So entsprechen Phantasie und Fuge einander. Wer hört da nicht heraus, wie alles zerstört, von einem Halbgott zerschlagen wird (Takt 1—49)? Mehrmals vollzieht sich in einer Deutlichkeit, die keinerlei Zweifel läßt, der Sturz, das Zerfallen (Takt 5—12, Takt 17, dann besonders großartig 21, 22 und wieder 30—32). Dann folgt zunächst (Takt 49—60) jene fast ersterbende Klage um die verlorene Schöne, die aber durch einen nur scheinbaren, durch einen Trugschluß wieder in die Stimmung des ersten Teiles übergeht (Takt 60—74), wobei abermals mächtigst Zerstörung, Sturz und Fall geschildert werden (besonders Takt 63, 64, dann 67 und vor allen 71), bis endlich die fünf letzten Takte ganz dem Sinn der beiden Verse entsprechen:

„Wir tragen
Die Trümmern ins Nichts hinüber."

Und aus diesem absoluten Nichts, in das alle irdische Erscheinungswelt der Phantasie zerfiel, führt uns ein Mächtiger der Erdensöhne prächtiger wieder empor zu einer fest gefügten, nimmer zu zerstörenden Gedankenwelt, die er in seinem Busen uns wieder aufbaut zu ewiger Erhebung! Vorsichtig und ganz symmetrisch, wie gesagt, dem chromatischen Versinken entsprechend, erhebt sich das freudehelle Thema der Fuge wie ein unaufhaltsamer Aufschwung größter Art zwingend mit hinanziehend zum neuen All: erst einfach, dann bei seinem dritten Eintreten von Tonfiguren umspielt, wie von den frischen, heiteren Stimmen eines hoffnungsvollen Frühlingsmorgens (Takt 19—26). Ein kurzes Zwischenspiel (Takt 49—59) gibt Zeit zum Sammeln neuer Kräfte, die uns höher schon empor-

führen, bis nach einem zweiten Einschnitt (Takt 97—106) in immer prächtigerem, mächtigerem Aufbau endgültig die höchste Stufe des Gipfels erstiegen ist (Takt 154—161).

In diesem alles umfassenden Aufbau blieb Bachs „Chromatische" wirklich nahezu „einzig" auf dem Gebiete der Klavierliteratur; sie wurde von keinem folgenden Werke je übertroffen hinsichtlich der äußeren und inneren Größe der Gesamtanlage, sowie in der klaren Durchführung der mit zwingender Logik aufeinander folgenden Gedanken. Und auch von anderen Kunstgattungen lassen sich nur ganz wenige Werke mit ihr vergleichen.

„Bach gilt für den größten Harmonisten und das mit Recht. Daß er ein Dichter ist der höchsten Art, dürfte man noch kaum aussprechen . . ." Seit Zelter am 9. Juni 1827 in seinem „Bach-Brief" aus Berlin diese Ansicht Goethe gegenüber kundgab, sind fast hundert Jahre vergangen; hundert Jahre der eifrigsten Bach-Forschung! Nun kann man es nicht nur aussprechen, daß Bach ein Dichter ist der höchsten Art, man muß es auch klar darlegen und begründen können.

Nur wieder bei Seinesgleichen, bei wahlverwandten Dichternaturen der höchsten Art darf man hoffen, den allein richtigen Maßstab zu finden, um seine überragende Größe damit zu veranschaulichen. So mag uns zunächst wieder Goethe sagen, wie er, der Unmusikalische, doch mit seiner hellsehend durchdringenden Auffassungsgabe die Natur Bachs ganz zu ahnen vermochte; am 17. Juli 1827 schrieb er, wohl antwortend auf obige Zeilen Zelters, aus Weimar: „Wohl erinnerte ich mich bei dieser Gelegenheit an den guten Organisten von Berka; denn dort war mir zuerst, bei vollkommener Gemütsruhe und ohne äußere Zerstreuung, ein Begriff von Eurem Großmeister (Seb. Bach) geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte."

Das gibt uns einen Begriff davon, wie nah sich diese wahlverwandten Schöpfernaturen einander fühlten, wie nahe mit einander wir sie auch in ihren Werken vergleichen müssen.

„Faust“, „Neunte“ und „Chromatische“ sind die drei Schöpfungen Bachs, Beethovens und Goethes, die sich gegenseitig ergänzen, erklären, im Vergleichen schließlich alle ganz verstehen lassen. Am sichersten können wir immer das im Faust angestrebte Ziel erfassen; denn über ihn hat uns Goethe selbst in wenigen Zeilen großzügig und ganz ausreichend unterrichtet; im Alter von 79 Jahren sagt er in den Schriften über französische Literatur anläßlich seiner kurzen Besprechung der Faust-Uebersetzung Stapfers: „Wenn ich die französische Uebersetzung meines Faust in einer Prachtausgabe vor mir liegen sehe, so werd' ich erinnert an jene Zeit, wo dieses Werk ersonnen, verfaßt und mit ganz eigenen Gefühlen niedergeschrieben worden. Den Beifall, den es nah und fern gefunden und der sich nunmehr auch in typographischer Vollendung ausweist, mag es wohl der seltenen Eigenschaft schuldig sein, daß es für immer die Entwicklungsperiode eines Menschengeistes festhält, der von allem, was die Menschheit peinigt auch gequält, von allem, was sie beunruhigt, auch ergriffen, in dem, was sie verabscheut, gleichfalls befangen, und durch das, was sie wünscht, auch beseeligt worden. Sehr entfernt sind solche Zustände gegenwärtig von dem Dichter, auch die Welt hat gewissermaßen ganz andere Kämpfe zu bestehen; indessen bleibt doch meist der Menschenzustand in Freud und Leid sich gleich, und der Letztgeborene wird immer noch Ursache finden, sich nach demjenigen umzusehen, was vor ihm genossen und gelitten worden, um sich einigermaßen in das zu schicken, was auch ihm bereitet wird.“

„Der Menschenzustand in Freud und Leid“ — „genossen und gelitten“ — so muß es immer sein! Nie kann auch durch die ergreifendste Darstellung des Leidens allein, nie durch nur einseitig heitere Vorstellungen unsere Teilnahme ganz erregt, unser Innerstes wirklich erschüttert und erhoben, „per aspera ad astra“, durch Nacht zum Licht geführt werden; immer ist es nur eine alles bedenkende Umsicht, die allen diesen Werken

das volle harmonisch-schöne Gleichgewicht und damit jene volle, logische Ordnung und innere Ruhe verleiht, die allen empfänglichen Gemütern aus ihnen dann auch immer neu zuteil wird. Immer und überall ist es der untrennbare Inhalt jener zwei Teile des „unsichtbaren Geisterchores", der sich in voller innerer Symmetrie entsprechen muß. So stehen im Faust selbst erster und zweiter Teil sich einander erst vollkommen zu einer Einheit ergänzend gegenüber; so müssen auf die drei ersten Sätze der neunten Symphonie und ihre kurze, gleichsam wiederholende Zusammenfassung am Beginn des Schlußsatzes, kurz auf „diese Töne", wie ein zweiter, symmetrisch entsprechender Teil „angenehmere und freudenvollere" folgen, ja, sie können erst nach solcher Vorbereitung wahrhaft erhebend erklingen! So gehören auch „Phantasie" und „Fuge" der „Chromatischen" einander untrennbar an. Ihr hoher Inhalt stellt sich vollkommen würdig den beiden anderen Gipfeln deutschen Denkens und Dichtens an die Seite. Es sind die köstlichsten Gaben, welche der deutsche Geist zum Gemeingut der Menschheit beigetragen hat.

Ein halbes Jahrtausend etwa vor dieser uns zeitlich zunächst liegenden glücklichen Blüte des menschlichen Geistes in Bach, in Beethoven und Goethe erstand uns ein wahlverwandtes ganz ebenbürtiges Freundespaar in Dante und Giotto.

Auch Dante hat „den Menschenzustand in Freud und Leid" mit überragender Kraft zusammengefaßt in die geschlossene Einheit seiner Commedia. Er sagt es uns auch selbst, wie Goethe, ganz zuletzt im 131. Vers des hundertsten Gesanges seines Weltwerkes:

„Mi parve pinta della nostra effige."

„Della nostra effige" — hat er natürlich nur das ungewöhnliche Bild seiner ureigenen, inneren Gedankenwelt in seiner ihm besonders eigenen Anschauung als Künstler in logisch klar geordneter Form übersichtlich gestaltet, so läßt er gütig Alle an diesem erhebenden Glück seiner alles umfassenden Persönlichkeit teilnehmen und zeigt uns also „unser Bild" befangen in allen Verirrungen seiner „selva oscura", behaftet mit allen höllischen

Lastern, geläutert, und endlich erlöst in seinem Paradiese. Nur durch diese allseitige Umschau konnte er uns logisch zwingend und überzeugend auf seinem Gedankenwege folgerichtig emporgeleiten aus aller uns umringenden Gefahr zu dauernder himmlischer Heiterkeit — „alle stelle", wie er es dreimal, am Ende eines jeden Teiles seiner Dichtung immer eindringlicher sagt. Nur so konnte er auch die erlösende innere Ruhe uns fühlen lassen, in der er die großen Geister des Altertums glücklich erscheinen läßt (I, IV, 83):

„Vidi quattro grand'ombre a noi venire
Sembianza avevan nè trista nè lieta."

„Nè trista nè lieta" — „Phantasie" und „Fuge", Chaos und Ordnung müssen einander ausgleichen.

Und sein Altersgenosse und Freund Giotto, mit dem er 1306 in Padua zusammentraf, führt er uns nicht auch mit folgerichtig zwingender Logik durch alle seine wunderbar angeordneten Darstellungen der sieben Tugenden und der sieben Laster zum „Jüngsten Gericht" seiner Scrovegnikapelle, wo er dann göttlich scheidet zwischen Guten und Bösen? Er war ein Denker und ein Dichter wie sein Freund Dante, ein Geist, der alles stets gleichmäßig erwägend, auch teilhaftig geworden war der großen, inneren Ruhe und sie auch wieder Allen mitzuteilen vermag.

Alle diese Gedankenfülle in einem einzelnen, nur ihm angehörenden Kunstwerke klar zum Ausdruck zu bringen, war vor dieser Zeit nur einem gegeben: Phidias. Er hatte im vorgeschritteneren fünften Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung zweimal „den Menschenzustand in Freud und Leid" ganz darzustellen vermocht in seinem Parthenon auf der Akropolis von Athen, in seinem Zeus in Olympia. Wie er dort seinen Gott in vollkommen friedlicher Ruhe erhaben thronen läßt über allem nur denkbaren Glück und Leid der irdischen Erscheinungswelt, so führt er uns am Parthenon zwingend aus der unheilvollen Welt der in den Metopen dargestellten Kämpfe empor zu den Gestirnen des Ostgiebels und weiter über den Westgiebel zur, durch den Cellafries festlich umgebenen, vollkommen

friedlichen Ruhe seiner Athene Parthenos. So war Phidias der erste, dem dann Dante und Giotto folgten, dem sich zuletzt Bach, Beethoven und Goethe eng anschlossen.

Von all dem anderen, was sich allein wahlverwandt und durchaus würdig an seine „Chromatische“ anfügen läßt, kannte Bach nichts. Aber er war gewiß seiner Natur nach „ein Grieche auf seine Art“, der dem Altertum auch, wie allen bedeutenden Perioden durch innere Verwandtschaft ganz angehörte. Es mutet wie eine kraftvolle Bestätigung dieser engen Beziehung zu den Geistern der ersten Blütezeit der Menschheit an, daß Bach von seinem ehemaligen Kollegen an der Thomasschule, dem Philologen Geßner, schon 1738 in einem frühen literarischen Denkmal durch ausführliche Erwähnung in dessen großer Quintilianausgabe als „Bachius“ gefeiert wird. Durch den engen Verkehr mit Geßner wird er später vieles von dem kostbaren Erbe der Antike erst kennen gelernt haben; aber wohl früh schon mag er gewillt gewesen sein, ganz im Sinne dieser hoch organisierten Naturen glücklich veranlagt, selbständig frei und reif in einem Werk „den Menschenzustand in Freud und Leid“ als Denker und Dichter zusammenzufassen.

Als solches Wunderwerk trat für mich damals schon Bachs „Chromatische“ in den erhabnen Kreis der anderen. Im Verlaufe von mehr als 25 Jahren sollte sie mir dann immer dauernder und deutlicher klar werden in diesem Sinne.

„Auxo“

„. . . . . „ wenn sie nur irgend reinlich vorgetragen wird."

In mehr als 25jährigem Suchen ist es mir gelungen, mich ganz zu jener Vortragsweise der „Chromatischen" durchzuringen, die Forkel beim Gebrauch des Wortes „reinlich" in obigem Satze vorgeschwebt sein wird. Durch Zelter, den Freund Goethes, den aufrichtigen Bewunderer des „Genius", wie er ihn selbst nannte, Beethovens, durch den Mann, der um die Erneuerung der Pflege aller Bachschen Werke vor allen ehrlich sich abmühte, erhielt ich im Sommer 1915 die Anregung dazu durch ein Wort in seinem Briefwechsel mit Goethe, das wie ein Schlaglicht grell zum erstenmal die dunklen Räume mir erhellte, in welchen ich suchend umhertastete. Im folgenden Herbst war es mir noch gegönnt, in Wien alle hundertfältigen neuen Gesichtspunkte, die ich aus jenem vielseitigen Gedankenaustausch der beiden alten Männer glücklich gewonnen hatte, mit Hans Richter durchzusprechen. Anderes kam noch günstig fördernd hinzu. Im Herbst 16 konnte ich noch an Richter nach Bayreuth mit inniger Freude melden, daß ich endlich den Weg wahrgenommen zu haben glaube, der zu jener „Reinheit" beim Vortrag des C-dur-Präludiums im ersten Teil des „wohltemperierten Klaviers" zu führen scheine; nach weiteren vier Jahren hatte ich dieses Ziel für alle Klavierwerke Bachs und somit auch für seine „Chromatische" unverlierbar erreicht.

Nur mit „reinen" Händen darf man hoffen, diesen Schlüssel zu fassen, der alle Schönheit des wunderbaren Werkes ganz aufschließt! Das kann nicht oft genug gesagt werden.

Wann, wieso, wodurch war uns jener „reinliche Vortrag" verloren gegangen?

Ganz unmerklich und allmählich wuchs seit Bachs Zeiten der Umfang und die Klangfülle der Klaviere; immer nur um ganz kleine Schritte, fast nur „chromatisch“. Daher konnte fast niemand den ungeheuren Sprung ahnen, der sich da stetig aus vielen kleinen Schritten zusammensetzte; ahnungslos war man von klangarmen, pedallosen Klavichorden zu den immer mächtigeren Flügeln gelangt, die es erlaubten „orgelmäßig“ oder „orchestral“ auf ihnen Werke zu spielen oder vielmehr spielen zu wollen, die gar nicht für sie geschrieben waren. Man begann, „Bearbeitungen“ von Orgel- und gar Orchesterwerken vorzutragen. Es war die Zeit, in der in erster Reihe stehende Musiker wie Mendelssohn, ja selbst geniale, führende Vorkämpfer wie Schumann die Klavierbegleitungen zu den Solosonaten von Bach für Violine und Violoncell verfaßten! So spielte man bald auch die eigentlichen Klavierwerke am Klavier nicht mehr klaviermäßig, sondern „orgelmäßig“ und „orchestral“, sozusagen mit hinzugefügter Klavierbegleitung! Es war die Zeit, in der Mendelssohn an seine Schwester Fanny über seine Art, die „Chromatische“ vorzutragen, in dem bekannten Brief schreiben konnte, „Pedal versteht sich von selbst“, und sie dann noch bittet, diese „Geheimmittelchen“ nicht weiter mitzuteilen. So, ganz heimlich war das alles gekommen, daß selbst die Besten, die Größten, ganz darin befangen waren, als echte Söhne ihrer Zeit, der sie nicht entrinnen konnten!

Wie diese Flut immer mehr, alles mit sich hinreißend, anschwoll, läßt uns eine Stelle aus einem in Triebschen 1867 geschriebenen Briefe deutlich fühlen, in dem der damals 24jährige Hans Richter seinen jungen Freunden in Wien von seiner ersten Bekanntschaft mit Liszt berichtet:

„Nun staunet Freunde und freut Euch mit mir. Ich habe Liszt gehört. Und das kam also. Sonntag, den 29. Sept. saßen wir, Wagner und ich, beim Klavier und spielten 4händig die Bach'schen Praeludien und Fugen aus dem „wohltemperierten Clavier“. Freunde! Das war nicht der alte Zopf, der Fugen- und Contrapunkt-Vater! Nein, das war das Urbild der C-moll-Symphonie von Beethoven; die Werke des größten Tondichters, des Gründers deutscher Musik. Wie

klang das ganz anders als ich es gewohnt war zu hören. Oh, dieser Wagner! Es läßt sich nicht beschreiben, welche dämonische Gewalt in diesen Werken liegt, wenn sie nach meines erhabenen Meisters Auffassung gespielt werden. Als wir bei der Cis-moll-Phantasie ankamen, da konnte ich mich nicht mehr halten, die Thränen stürzten mir aus den Augen. Auch Wagner war ganz ergriffen von der Macht Bach'scher Töne. Einmal über das anderemal rief er aus: „Ist doch der größte Meister". Dann sagte er mir, das sollte ich von Liszt hören. Kaum war es ausgesprochen, als er mir auch erklärte, ich solle mich Dienstag bereit machen, nach München zu fahren. So geschah es auch. Mittwoch, den 2ten morgens, stellte ich mich Liszt vor. Wagner hatte mir ein Schreiben an Liszt mitgegeben. Er sieht gar nicht pfäffisch aus; ganz gewöhnlicher schwarzer Anzug. In seinem Benehmen die Liebenswürdigkeit selbst. Abends wurde mir bei Bülow's das Glück zu Theil, den Meister aller Meister am Clavier zu hören. Freunde! Nachdem ich Bülow und Tausig gehört, konnte ich mir nichts Vollendeteres vorstellen als deren Spiel. Aber, wenn man Liszt hört, merkt man doch, daß er der Schöpfer des Clavierspieles und jene seine Schüler. Er spielte mir vier Bach'sche Praeludien sammt Fugen vor, darunter besagte Cis-moll-Phantasie, dann zum Schluß sein eigenes Praeludium und Fuge über den Namen Bach. Dieser Abend war wieder ein Markstein in meiner Künstlerlaufbahn!" — Die Bilder, die uns diese Briefstelle vor Augen führt, sind ungemein lehrreich: der damals 54jährige Meister von Bayreuth beim Studium des „wohltemperierten Claviers" in einer vierhändigen Ausgabe — Liszts Präludium und Fuge über den Namen Bach! Da begreift man, daß alles im Banne dieses berückenden farbenprächtigen Klangreichtums befangen blieb, daß man auch jetzt noch immer, nach mehr als 50 Jahren, nicht davon abläßt, Orgelkompositionen Bachs in „Bearbeitungen" am Klavier vorzutragen, und daß auch weiterhin die Solo-Klavierwerke „orgelmäßig" und, wie gesagt, mit Klavierbegleitung aufgeführt werden, wiewohl schon viel früher vereinzelt Stimmen laut wurden, die warnend darauf hinwiesen, daß man auf einem falschen Wege sei.

Wenn Bach alle diese — um es ein für allemal durch ein fremdes Schlagwort kurz und einleuchtend zu bezeichnen — „méditations“ hören müßte, er würde in heiligem Eifer für seine reine, hohe Kunst alle diese Verirrten streng zurechtweisen und an alle die ernste Mahnung richten, doch endlich der Orgel zu lassen, was der Orgel ist und dem Klavier allein wiederzugeben, was des Klavieres war und bleiben muß!

Aber welchem Klavier? Das fast nur zart wie eine in feinster Federzeichnung ausgeführte Skizze andeutende Clavichord von vier Oktaven Umfang und ohne Pedal, dem Bach fast ausschließlich das Kostbarste seiner Schöpfungen auf diesem Gebiete, fast ohne Ausnahme das ganze „wohltemperierte Klavier“, die, man kann es nicht anders ausdrücken, mächtige C-moll-Phantasie, viele der schönsten, in allen „Inventionen“ und „Suiten-Werken“ enthaltenen Stücke anvertraut hat, ist veraltet und aus dem praktischen Gebrauch verschwunden. Allmählich wuchsen auch die klangreicheren Flügel über die fünf Oktaven der Bachschen Instrumente und der ganzen Zeit Mozarts, soviel ich weiß, auch Haydns und des jungen Beethoven hinaus. Mit 5½ Oktaven findet die „Appassionata“ ihr Auskommen, später benützten Beethoven und Schubert 6 Oktaven, in den letzten Sonaten des ersteren 6½ Oktaven. Geradezu rührend wirkt die Anmerkung und Variante in Brahms op. 39, mit der er auf einen etwa beschränkteren Umfang damals vielfach noch in Gebrauch befindlicher Klaviere Rücksicht nimmt! Als man schließlich in maßloser Uebertreibung bei dem Bau eines achtoktavigen Riesenflügels angelangt war, nannte man dieses nur technische Monstrum mit fast teuflischer Ironie ein — „Bach-Klavier“!

Und zu diesem unaufhaltsam, elementar immer größer herangewachsenen Umfang der Klaviere war, auch ganz allmählich, heimlich fast, das „Pedal“ gekommen und wurde, soweit sich dies nachweisen läßt, auch gleich von einem der größten und, was hier gerade besonders wesentlich ins Gewicht fällt, klarsten und „reinlichsten“ Meister wie Mozart, sorgsam benützt und in seiner Entwicklung sogar gefördert. In den Briefen der Familie Mozart lesen wir, worauf später noch

zurückgekommen werden wird, schon 1777, ganz geheimnisvoll für die meisten von uns, über eine „Machine, wo man mit dem Knie drückt“, einige wenige Worte; 1785 wird das Wunder eines großen „Forte piano pedale“ „erstaunlich“ beschrieben. Bald machte man von der neuen „belebenden“ Erfindung immer reicheren, ja fast unausgesetzten Gebrauch, in verhältnismäßig nicht allzulanger Zeit war man vom „senza pedale“ Bachs zum „sempre les deux pedales“ Brahms' gekommen, das wir im Andante seiner F-moll-Sonate, op. 5, beim Eintritt des „Andante molto“ finden.

Bach würde sich als selbst immer genial alle Neuerungen fördernder Künstler gewiß darüber freuen, wenn er hören könnte, wie die von ihm in seinen letzten Lebensjahren noch gern begrüßte Vorahnung nun verwirklicht worden ist, welche ihm durch die Silbermannschen Klaviere von den Entwicklungsmöglichkeiten im Bau dieses Instrumentes noch gegeben wurde; er würde gewiß nie verlangen, daß man im praktischen Gebrauch zu den veralteten „tonmageren“ Instrumenten zurückkehre. Aber er würde verlangen, daß man seine Klavierwerke auf den modernen Flügeln so vortrage, wie man sie auf einem vier- oder fünfoktavigen, pedallosen Clavichord gespielt hat — „reinlich“!

Ist uns das praktisch möglich, und wie soll man dieses hohe Ziel erreichen? Da ich zuerst auch ganz und gar in der irrigen Ueberlieferung befangen war, und dem ungewöhnlichen Inhalt, besonders der „Chromatischen“, nur durch eine ganz ungeheuerlich prunkvolle Wiedergabe gerecht werden zu können vermeinte, dann aber doch endlich auf die richtige Spur kam, so will ich, so lange ich den langen und vielfach gewundenen Weg, der aus allen Verirrungen sicher befreiend herausführt, noch klar vor mir sehe, ihn ganz nüchtern, Schritt vor Schritt, schildern, damit alle Einsichtswilligen folgen können.

Im Jahre 1889 etwa mag es gewesen sein, daß ich anfing, die ganz ungeübten Hände voll heißen Verlangens nach den Sternen am Himmel der Klavierliteratur auszustrecken, daß ich versuchte, in der Bibel aller Klavierspieler, im „wohltemperierten Klavier“, zu lesen, zu blättern wenigstens. Als ich

einmal gerade das C-moll-Präludium des ersten Teiles übte, hörte mich mein Vater, kam sofort zu mir, und nun empfing ich unmittelbar in phantasiereichster Ausgestaltung aufs Höchste gesteigert jene Lisztradition, die Hans Richter 1867 den jungen Wiener Freunden aus Triebschen her dauernd eingepflanzt hatte, die seither womöglich noch gewachsen war. „Orgelmäßig" versuchte ich von da ab immer alles erklingen zu lassen, soweit es mir, soweit es überhaupt möglich. Denn: das sah ich gleich damals an jenem ersten Tage sofort klar ein, wie ich mich auch heute noch deutlich erinnere, daß sich dieser „neue Stil" unmöglich gleichmäßig in allen Partien der Präludien und Fugen anwenden lasse. Sofort war ich allerdings ganz bestrickt von dem „orchestralen" mächtigen Klang, mit dem einzelne Stellen auf diese Art wirkungsvoll ausgeführt werden konnten; aber geradezu dissonierend, in zu starkem Kontrast standen dann unvermittelt zwischen inne andere Stellen, wo man, wie ich gleich fühlte, nur durch maßlose Uebertreibungen einen ähnlichen und dadurch dann erst einen annähernd gleich scheinenden Gesamteindruck zu erzielen vermochte. Es ließ sich, es läßt sich da eben nicht alles in jene stilfremde, durch die Fortschritte im Klavierbau erst nach Bach hervorgerufene Technik gleichmäßig übertragen, die mit Inanspruchnahme der ganzen Schwungkraft der Arme, mit voller Heranziehung aller Pedaleffekte arbeitet. Diese so entstandene und ganz unmöglich bei den reinen Klavierwerken Bachs vollkommen zu verhüllende Dissonanz einzelner Stellen desselben Stückes fühlte ich, wie gesagt, sofort heraus, und konnte nie den Verdacht unterdrücken, daß man da ahnungslos durch äußerliche Einflüsse auf einen Irrweg gedrängt worden sei, der notwendig von dem innerlichen Wesen dieser Werke immer weiter entfernen müsse.

Als ich dann jenen Takt 141 der „chromatischen" Fuge in der Ausgabe Bülows kennen lernte, und sah, wie dort Verstärkungen nicht nur in Oktaven, sondern in grell harmoniefremd erklingenden Sexten gewagt worden waren, da konnte ich ahnen, wie da gegen Schluß des mächtigen Werkes die Tonmassen im schwersten „pesante" unter romantisch rauschendstem „Pedalgerassel" herangetrieben worden sein müssen,

um solche Dissonanzen im allgemeinen Tonschwall doch soweit verschwinden lassen zu können, daß der Mißton in der Betäubung noch zu ertragen war. Dazu kamen dann noch zwei in ihrer krassen Verirrung besonders lehrreiche Fälle: 1903 jene bereits erwähnte Aufführung der „chromatischen Phantasie" allein auf einer mächtigen, modernen Orgel, und 1905 die Bekanntschaft mit einer merkwürdigen Ausgabe des Werkes in der Bibliothek des British Museums in London, von der ich nur in Erinnerung habe, daß dort schon alle Tonreihen fast der ganzen Phantasie in Terzen, Sexten und Dezimen, kurz, wie es nur irgend gehen sollte, verdoppelt waren!

Da waren deutlich abseits vom offenen Wege Nachkommen jenes klassischen Wegelagerers Prokrustes am Werke, um die „Chromatische" für ihre jeweiligen Betten romantisch zurechtzurichten, sie einmal mit ihrem Blasbalg aufzublähen, das anderemal auf ihrem Brett ganz zu zerhacken!

Wie eine Erlösung kam in solche Verwirrung die oben mitgeteilte Nachricht aus Schweitzers Bach-Biographie, daß Bülow zuletzt selbst erkannt habe, wie dieses ganze Streben in einer falschen Richtung sich bewegt habe. Ehre dem wahrhaftigen, aufrichtigen Künstler, der immer zu solchem Bekenntnis die Kraft im Herzen hat! Vollends bestärkt wurde dieses Gefühl möglicher Befreiung dann 1909, als uns Schenkers Ausgabe der „Chromatischen" endlich wieder die reine Schönheit des Werkes vollkommen unbefleckt vor Augen stellte. Trotz alledem fehlte noch immer der Mut, freilich damals auch zu sehr die Zeit zu dem Entschluß, da frisch reinigend, praktisch die Hände anzulegen an diesen Augiasstall. Auch dazu aber sollte endlich eindringlich von außenher die noch nötige Anregung kommen.

Ein Wort, ein Schlagwort Zelters in seinem unerschöpflichen Briefwechsel mit Goethe wies zuerst den richtigen Weg —: „fingerieren"!

Als er im Sommer 1819 längere Zeit in Wien weilte, Beethoven wieder begegnete, viel Musik überall hörte, da schrieb er in dem langen über alles ausführlich berichtenden Briefe nach Weimar auch gelegentlich: „Weiß ich doch wie

mir zumute ist, wenn ich hier das Fingerieren ansehe und mir armen Teufel ein Finger nach dem andern unbrauchbar wird." — „Fingerieren"! — Nachdem ich dieses Schlagwort im Sommer 1915 gelesen hatte, versuchte ich beim Klavierspiel einmal zu „fingerieren", nur mit dem Gewicht und der Kraft der Finger allein, ohne besondere Mitwirkung der Armmuskeln zu spielen. Und da merkte ich sofort, daß vieles in der älteren Literatur auf diese Art reiner, leichter und in klarerem Fluß ausgeführt werden könne und dann auch trefflich zu dem klaren Bau und dem hellen, heiteren Stil jener Werke passe. Zu Weihnachten 1915 sollte ich durch Beethoven ganz auf Mozarts Spielweise hingelenkt werden. Es wurde mir das Glück zuteil, mit einer bedeutenden Cellistin Beethovens Variationen für Klavier und Cello über Themen aus Mozarts „Zauberflöte" eingehend studieren zu können. Da zeigte sich nun, daß manche dieser zartesten, ganz wunderbar in Mozarts Stil geschaffenen Tonbildchen nur „fingeriert" werden durften, anders gar nicht ihren ganzen Zauber zeigen wollten! Dieselbe Einsicht brachten dann noch bestätigend Beethovens Variationen für Violine und Klavier über ein Thema aus „Le nozze di Figaro". Alles von Mozarts reinen Klavierwerken wurde daraufhin einmal in dieser Art versucht, und immer klarer wurde das Empfinden, daß dieser Weg allmählich zum Ziele führen müsse. Manches klang freilich anders als bisher, „tonmager", etwas altmodisch, „altfränkisch"; aber das sind ja gerade die Ausdrücke, mit welchen Goethe von der älteren Musik seiner Zeit, Beethoven gerade von dem Klavierspiel Mozarts sprach! So stimmte alles vorzüglich.

Wieder aber sollte ein ganz äußerlicher Anlaß weiter, ja in einer Richtung bis zum Ziele führen: im Herbst 1916 war ich durch eine Verletzung am Fuße verhindert, sitzend am Klavier zu spielen; so versuchte ich es manchmal stehend ohne Pedal zu gebrauchen, und da zeigte sich bald, daß nur die älteren Werke auf diese Art spielbar waren, daß aber gerade Bachs Klavierwerke so schöner, reiner und auch reicher in ihrem vielfach verzweigten Bau wahrgenommen werden konnten. Das wirkte wie eine göttliche Offenbarung! Auch als ich wieder in

normaler Stellung üben konnte, hielt ich, anfangs freilich mit ungeheurer moralischer Mühe, die Füße krampfhaft vom Pedal fern. Da mußten zunächst sofort alle Oktaven-Verdoppelungen, die nur mit dem Pedal klingend zu erhalten waren, folgerichtig fallen gelassen werden. Ein sofort vorgenommener Ueberblick über alle Klavierwerke Bachs ergab bei praktisch ausgeführten Stichproben überall ganz zweifellos, daß wirklich alles ohne jede Zuhilfenahme des Pedals nur mit den Fingern zu halten war und auf diese Art das Verbinden der zu den einzelnen Stimmen gehörigen Töne viel vollkommener, deutlicher möglich war.

Damals lohnte alle Mühe zum erstenmal Bachs C-moll-Phantasie, die nun nicht als unklarer Tonschwall vorüberbrauste, sondern, auf vier Oktaven beschränkt, aber klar in allen ihren vielfach alle Höhen und Tiefen durcheilenden Motiven vernehmbar, durch diese deutlichere Einwirkung auf die Sinne auch das Innere des Gemüts mächtiger zu ergreifen vermochte. Neu erblühten damals auch viele von den dreistimmigen Inventionen; die freudehelle, übermütige Gigue der B-dur-Partita perlte zum erstenmal fröhlich erfrischend vorüber und allmählich kamen so alle sechs ihr vorangehenden Stücke des zierlichen Werkes bis zu dem festlich alles einleitenden ersten hinzu! Welche Befreiung vollends für das C-dur-Preludium und seine Fuge im ersten Teil des „wohltemperierten Klaviers“ damals angebahnt wurde, das kann nur in einem besonderen Absatz hier ausreichend mitgeteilt werden.

* * *

Jedem aufrichtigen Bewunderer der hohen Muse Bachs wäre zu wünschen, daß er auch erst nach langjährigem Bemühen, dann aber auch mit voller Freude ganz in den Besitz dieses so vollkommen glücklichen Werkes gelange, das Bach selbst für würdig erachtet hat, den ersten Platz in seiner allumfassenden „Bibel“ einzunehmen. Man empfängt ja diese göttliche Gabe bei dem Ueberreichtum des ganzen Geschenkes nur zu leicht als ein Paar von 48 gleichen!

Mit allen „Verirrungen“ des neueren Klavierspiels — „Verirrungen“ natürlich nur bezüglich jener alten, vor der Zeit des späteren Stiles entstandenen Werke —, mit allen „Geheimmittelchen“ eines „unausgesetzten Pedalgebrauchs“, eines aus dem Arm wirkenden Anschlags, mit dem sogenannten „Schwenkeschen Takt“, mit der Zweiunddreißigstelfigur nach den vier ersten Achteln, nach jener wundervoll ansteigenden, erhebenden Viertonreihe des Fugenthemas, kurz, mit allen „méditations“ behaftet, sollte man es zunächst immer kennen lernen. Dann empfindet man erst jene unendliche Wohltat, wenn der alles trüb ineinander verschwimmen machende Pedalgebrauch endlich ersetzt wird durch ein nur von den Fingern bewirktes „legato“, das es ermöglicht den Wechsel der Harmonien, die fließende Bewegung des ganzen Gefüges deutlicher wirken zu lassen. Wenn dann vollends erst der sogenannte „Schwenkesche Takt“ an zweiter Stelle vor Erreichen des Orgelpunktes glücklich entfernt wird, durch den die herbe, frische Kraft Bachs, die immer gerade, ohne gefällige Umschweife auf ihr klar erkanntes Ziel zusteuert, so lau verwässert worden war, dann kennt die hohe Lust keine Grenzen, immer und immer wieder mit zartestem „fingerieren“, bei nur ganz leicht und still auf und ab atmendem Wechsel in der Klangstärke, sich schwebend zum Orgelpunkt auf der Dominante herabzusenken, wo dann ein kurzes Aufbauen breiter zur Ruhe in der Tonika überleitet. Wie dann die Fuge aufersteht! — Das glaubte ich nun alles schon ganz nah vor mir zu haben, als ich im Herbst 16 an Hans Richter nach Bayreuth von der bald erreichten „Reinheit“ hoffnungsfroh berichtete. Aber das Köstlichste beim Spiel der so ungemein kunstreich verflochtenen Fuge sollte mir erst heuer, zu Ostern 21, vermittelt werden: aus reinster, zuverlässigster Quelle erfuhr ich, daß an Stelle jener unruhig wirkenden Zweiunddreißigstel im Fugenthema einfache Sechzehntel überliefert sind! Ein Versuch ergab die Möglichkeit der Ausführung, und nun stand, wie gesagt, nach mehr als 30jährigem Mühen der schöne Bau in voller Klarheit „reinlich“ da, wie er in ursprünglicher Frische aus den Händen, aus Herz und Haupt seines Schöpfers hervorgegangen war.

Unendliche Stunden der Andacht und Erbauung waren uns unverlierbar zu eigen gemacht worden für alle Zukunft.

* * *

Allmählich war ich bis im Herbst 1916 soweit gelangt. Was sollte ich nun bei der „Chromatischen“ wagen, die so unvergleichlich über alle anderen Klavierwerke Bachs hinausragt? Wie soll man sich da sicher zur reinen Einfachheit zurückgewöhnen? Nach mehr als 20jährigem, im besten Vermeinen mit den Besten geteiltem Irren entschloß ich mich energisch das Werk so lange nicht zu spielen, bis ich mich nicht ganz davor gefeit fühlen würde, je wieder in den einst lieb gewesenen Wahn zu verfallen.

Die Zwischenzeit wurde ernster Arbeit in der eingeschlagenen Richtung gewidmet, soweit mein Hauptberuf das nur immer gestattete.

Planmäßig wurde dort weitergestrebt, wo mir zuletzt die wertvollsten Erkenntnisse zuteil geworden waren: Beethoven hatte mich auf den Stil Mozarts hingelenkt; ich beschloß alle Violin-Sonaten Mozarts mit den bisher gewonnenen Erfahrungen durchzunehmen. Alle. Nicht nur die späteren, sondern auch alle von dem noch nicht einmal zehnjährigen Meister Wolfgang geschaffenen. Auch das war ein glücklicher Griff, den ich jedem zur Nachahmung empfehlen kann, der einen treuen, verständnisvoll mitstrebenden Begleiter auf solchen stilleren, ernsteren Forschungswegen sich zu gewinnen weiß. Wenn irgendwo, so kann man dort in voller Blüte jenen alten Stil erfassen! Die Vorstellung von der zarten Kinderhand, die alles einst zum erstenmal ausführte, der immerwährende Gedanke an die pedallosen, „tonmageren“ Instrumente mag das Streben fördernd unterstützen — und staunend wird man von selbst eintreten in eine uns verloren gegangene Welt, in der dann alle Klavierwerke Mozarts, Haydns, alle Jugendwerke Beethovens, ja selbst manches noch von Schuberts allerersten Versuchen zu neuem Leben wiedererweckt werden können.

Einmal in dieser Zeit des unsicheren Suchens nahm ich zu einem Gewaltmittel meine Zuflucht, um die Unklarheit

zu bannen, die in allen Ausgaben der Klavierwerke der drei Klassiker bezüglich der Pedalisierung herrschte: ich ordnete mir alle fast hundert Klaviersonaten dieser Meister möglichst chronologisch und versuchte, wieweit man mit pedallosem Spiel vordringen könne. Das mir nunmehr lächerlich erscheinende, wahnwitzige Beginnen zeigte mir doch ganz deutlich, daß man bis weit in die Anfänge Beethovens auf diese Art sich drängen könne. Aber Klarheit war so, empirisch allein, nicht zu gewinnen.

Das war im Juni 17. Am 12. Juli fuhr ich nach Salzburg; ging in Mozarts Geburtshaus; da stand sein Clavichord, sein Flügel; auf beiden versuchte ich zu spielen: auch der Flügel, den Mozart angeblich in den letzten Lebensjahren benützt haben soll, hatte kein „Pedal"! Aber eine „Maschine, wo man mit dem Knie drückt", war da, die den gleichen Effekt auslöste! Wann war diese Vorstufe unseres Pedals erfunden worden, wann läßt sich ihr Gebrauch durch die großen, genialen Meister nachweisen? Antwort auf alle diese stürmisch eindringenden Fragen konnte nur aus Briefen, Tagebüchern und Schriften dieser genialen Männer selbst gewonnen werden: ich entschloß mich einfach sie der Reihe nach durchzunehmen.

Gleich im Sommer 17 noch wurde die 1914 erschienene wissenschaftlich vollkommene Ausgabe der „Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie" von Ludwig Schiedermair genau durchgelesen und dabei, außer dem neuerlichen Einblick in die Kultur der damaligen Zeit, der Familie Mozarts, in das innerste Wesen des Menschen Mozart, für die besonders brennenden Fragen auf wunderbare Art Antwort zuteil. Nur alles für den Stil und die Technik seines persönlichen Vortrags Wichtige kann hier in Kürze mitgeteilt werden; was sonst noch an unendlicher Belehrungsmöglichkeit in diesen authentischen Quellen aufgespeichert ist, muß immer wieder Spezialstudien überlassen bleiben.

Da sind nun zunächst zwei Briefe Mozarts an seinen Vater aus Augsburg von besonderem Interesse, in denen er über Klavierbau, Klavierspiel und Unterricht manches mitteilt, was uns zwar nicht mehr durchaus ohne spezielle Kenntnisse

verständlich sein kann, aber doch, wie eben immer die Worte eines Großen, uns in viele Geheimnisse Einblick gewährt.

17./18. X. 1777: „Mon très cher Pére! Nun muß ich gleich bey die steinischen Piano forte anfangen. Ehe ich noch vom stein seiner Arbeit etwas gesehen habe, waren mir die spättischen Clavier die liebsten, nun muß ich aber den steinischen den Vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viel besser als die Regensburger. wenn ich stark anschlage, ich mag den Finger liegen lassen, oder aufheben, so ist halt der ton in dem Augenblick vorbey, da ich ihn hören ließ. ich mag an die Claves kommen wie ich will, so wird der ton immer gleich seyn. er wird nicht schebern, er wird nicht stärker, nicht schwächer gehen, oder gar ausbleiben; mit einem Wort, es ist alles gleich. es ist wahr, er giebt so ein Piano Forte nicht unter 300 Fl.: aber seine Mühe und Fleiß die er anwendet, ist nicht zu bezahlen. seine instrumente haben besonders das vor andern eigen, daß sie mit auslösung gemacht sind. Da giebt sich der hundertste nicht damit ab. aber ohne auslösung ist es halt nicht möglich daß ein Piano forte nicht schebere oder nachklinge; seine hämmerl, wen man die Claves anspielt, fallen, in den Augenblick da sie an die saiten hinauf springen, wieder herab, man mag den Claves liegen lassen oder auslassen . . . ich habe hier und in München schon alle meine 6 Sonaten recht oft auswendig gespielt. die 5te aus g habe ich in der vornehmen bauernstube accademie gespielt. die letzte ex D kommt auf die Pianoforte vom stein unvergleichlich heraus. die Maschine wo man mit dem Knie drückt, ist auch bey ihm besser gemacht, als bey den andern. ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und so bald man das Knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten nachklang.“

24. X. 1777: „ . . . apropos wegen seinen Mädl“ (Maria Anna Stein, 1769—1833, die Gattin Streicher's und Freundin Beethoven's). wer sie spielen sieht und hört, und nicht lachen muß, der muß von stein wie ihr vatter seyn. Es wird völlig gegen dem Diskant hinaufgesessen, beleybe nicht mitten, damit man mehr gelegenheit hat, sich zu bewegen, und grimassen zu machen. Die Augen werden verdreht. es wird geschmuzt.

wenn eine sache zweymal kömmt, so wird sie das 2te mahl langsamer gespielt. kommt sie 3mahl, wieder längsammer. Der Arm muß in alle höhe, wenn man ein Passage macht, und wie die Passage marckirt wird, so muß es der arm, nicht die Finger, und das recht mit allem Fleiß schwer und ungeschickt thun. Das schönste aber ist, daß wenn in einer Passage (die fortfließen soll wie öhl) nothwendiger weise die Finger gewechselt werden müssen, so brauchts nicht viel acht zu geben, sondern wenn es zeit ist, so läßt man aus, hebt die Hand auf, und fängt ganz commod wieder an, durch das hat man auch eher hofnung einen falschen ton zu erwischen, und das macht oft einen Curiosen Effect. Ich schreibe dieses nur um dem Papa einen begriff vom Clavier spielen und instruiren zu geben, damit der Papa seinerzeit einen Nutzen daraus ziehen kann. h: stein ist völlig in seine tochter vernarrt. sie ist 8 halb jahr alt, sie lernt nur noch alles auswendig. sie kann werden, sie hat genie. aber auf diese art wird sie nichts. sie wird niemahlen viell geschwindigkeit bekommen, weill sie sich völlig befleist die hand schwer zu machen. sie wird das nothwendigste und härteste und die hauptsache in der Musique niemahlen bekommen, nämlich das tempo, weil sie sich von jugend auf völlig beflissen hat nicht auf den Tact zu spielen: h: stein und ich haben gewis 2 stund mit einander über diesen Punct gesprochen. ich habe ihn aber schon ziemlich belehrt. er fragt mich jetzt in allen um rath. er war in den Beeché völlig vernarrt. nun sieht und hört er, daß ich mehr spielle als Beeché, daß ich keine grimassen mache, und doch so expressive spielle, daß noch keiner, nach seinen Bekenntniß, seine Piano forte so gut zu tractiren gewußt hat. Daß ich immer accurat im tact bleybe, über das verwundern sie sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die linke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bei ihnen giebt die lincke hand nach.“

Wenn wir auch ohne detaillierten Kommentar, der hier zuviel Platz beanspruchen würde, auch nicht alles begreifen können, was in obigen Zeilen verborgen liegt, so wird bei wiederholtem Lesen, Ueberlegen, kurz Studieren doch bald das Wesentlichste für Mozarts damalige Spielweise klar heraus=

gefühlt werden können: es sollte immer streng im Takt gespielt werden, gleichmäßig fließend und deshalb eben nicht schwer aus dem ganzen Arm, sondern nur leicht mit den Fingern; besonders sollte die Dämpfung vollkommen sein und durch die Anwendung der „Machine“, der Vorstufe des Pedals wie gesagt, nicht der mindeste Nachklang hörbar werden.

So stand es also 1777 ums „fingerieren“ und „pedalisieren“! Und wer den alten, etwas pedantischen Leopold Mozart kennt, wie er alle „Gefahren“ überängstlich vorausahnte, der wird nicht ohne reiche Belehrung für unsere Untersuchungen in einem seiner Briefe aus Salzburg die Sorge heraushören, mit der er seinen Sohn auf seinen manchmal vielleicht freieren Wegen und kühneren Versuchen begleitete! Am 26. I. 1778, förmlich noch unter dem Eindruck obiger Berichte Wolfgangs, schrieb er ihm: „Reicha der violonzellist, der recht gut das Clavier spielt, und dann auch auf dem Flügel recht bündig orgelmäßig vorhero spielte . . .“ — „Recht bündig orgelmäßig“ — so also, wie man auf der Orgel durch die Finger allein die Töne verbindet — das war die noch ältere, Leopold vertrautere Weise aus der pedallosen Zeit! Solche Worte lehren mehr als viele Seiten!

Aber Wolfgang blieb bei seiner nun einmal von der Zeit unaufhaltsam eingeschlagenen Richtung. Immer blieb die „Leichtigkeit“ des Spiels die Hauptsache. Am 7. Juni 1783 schreibt er aus Wien: „Nun muß ich meiner schwester wegen der clementischen Sonaten ein paar Worte sagen; — daß die komposizion davon nichts heißt, wird Jeder, der sie spielt, oder hört, selbst empfinden; — Merkwürdige oder auffallende Passagen sind keine darin ausgenommen die 6ten und 8ven — und mit diesen bitte ich meine Schwester sich nicht gar zu viel abzugeben, damit sie sich dadurch ihre ruhige, stette hand nicht verdirbt, und die Hand ihre natürliche leichtigkeit, gelengigkeit, und fließende geschwindigkeit dadurch nicht verliert. — Denn was hat man am Ende davon? — sie soll die 6t und 8v in der größten geschwindigkeit machen, (welches kein Mensch wird zuwegen bringen, selbst clementi nicht) so wird sie ein

entsetzliches Hackwerk hervorbringen, aber sonst weiter in der Welt nichts! —“

Also nochmals: „natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit“ bei möglichst „ruhiger Hand“.

Und die „Machine“? Wolfgang wird sie allmählich immer öfter, wenn auch immer einzig und allein zur Erhöhung der Klangstärke eines Tones, einer Harmonie verwendet haben, so daß ihm das Hinaufdrücken mit dem Knie zu mühsam wurde — und so mag unser „Pedal“ entstanden sein, wenn man nur recht versteht, was der Vater am 12. März 1785 aus Wien schreibt: „Deines Bruders Forte-piano Flügel ist wenigst 12mahl, seit dem hier bin aus dem Hause ins Theater oder in ein anderes Haus getragen worden. er hat ein großes Forte piano pedale machen lassen das unterm Flügel steht und um 3 spann länger und erstaunlich schwer ist, alle freytage auf die Mehlgrube getragen wird, und auch zum gr: Cziczi und Fürst Kanniz getragen wurde.“

Darum also findet sich die Bezeichnung „Ped.“ in den älteren Werken der Klassiker der Klavierliteratur nicht — mit, so viel ich weiß, einer einzigen Ausnahme bei Haydn —, weil es unser Pedal noch nicht an allen Flügeln gab und sein Gebrauch, weit davon entfernt ein allgemein üblicher zu sein, damals vielmehr noch immer verwundertes Staunen hervorrief. So berichtet noch ein Arzt namens Frank, der 1790 zu Mozart gekommen war, als Schüler, und ihm eine seiner Phantasien vorgespielt hatte: „Nicht übel, sagte er zu meinem großen Erstaunen; jetzt werde ich sie ihnen hören lassen. Welch Wunder! Unter seinen Fingern wurde das Clavier ein ganz anderes Instrument. Er hatte es durch ein zweites Clavier verstärkt, welches ihm als Pedal diente.“ Auch diese Nachricht ist nicht mißzuverstehen.

Von 1777 an also, von den ersten eigentlichen Klaviersonaten an, hat Mozart das „Pedal“ immer reicher angewendet, aber doch immer noch selbst in den letzten Sonaten äußerst vorsichtig und ohne „den mindesten Nachklang“. Stellen, wie jene reich von oben und unten ineinander verflochtenen, zer-

legten Akkorde im letzten Satz der D-dur-Sonate (K 576) können nur ohne Pedal zu voller, klarer Wirkung gebracht werden. Hier muß, um vor einem Zuviel im Pedalgebrauch bei Mozart eindringlich zu warnen, auf den herrlichen Brief hingewiesen werden, den Clara Schumann 1878 verfaßte, als sie den Vortrag eines Mozartschen Klavierkonzertes bei einem Musikfest verweigerte (Litzmann, Cl. Schumann, III, S. 378): „Die Hauptsache sagte ich Ihnen noch nicht, den Grund meiner Weigerung. Die Behandlungsweise des Klaviers von Mozart ist nicht unserer Zeit gemäß und leider das Publicum nicht mehr im Stande, ein solches Concert zu würdigen.“ So fühlte eine freilich bedeutende Frau schon damals die bei Mozart unbedingt einzuhaltenden Grenzen!

Beethoven faßt mit seiner überragenden Schaffenskraft alle Entwicklungsphasen auch der Klaviertechnik ganz zusammen. Von seinen Jugendsonatinen bis zur letzten Sonate wird man alle Stufen vom leichtesten „Fingerieren“ bis zur schwersten Armtechnik, vom pedallosen Spiel bis zum „unausgesetzten Gebrauch“ des Pedals anwenden müssen, um allen Werken mit der ihrer Stufe gemäßen Technik ganz zu dienen. Doch mag auch hier von Interesse und lehrreich sein, was sein Schüler Czerny uns berichtet (Nottebohm im „Musikalischen Wochenblatt 1876, Nr. 6): „Beethoven besaß eine ungeheure Fertigkeit, die sogar in unserer Zeit alles übertreffen würde. . . Er verstand es außerordentlich, volle Akkorde ohne Anwendung des Pedals an einander zu binden. Das Legato Spiel, welches ich hier meine, war ein anderes, als das zum Fugenspiel gehörende; letzteres ist mehr Fingerspiel.“

So hatte mich die reiche und lehrreiche Ernte der alle Klassiker zunächst betreffenden Nachrichten über ihre Spielweise zurückgeführt, zum „bündig orgelmäßigen Fingerspiel“ Bachs. Im Sommer 1918 fand ich dann die Zeit für eine freilich auch wieder nur im Nebenberuf ausgeführte Durchsicht der für die Romantiker besonders in Betracht kommenden Literatur. In Robert Schumanns „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker“, 5. Auflage, 1914, in allen mit dem

ganzen Schumann-Brahms-Kreis zusammenhängenden Brief- und Tagebuchwerken fand sich überraschend viel, was mit den jetzt hier zu erörternden Problemen aufs engste verbunden ist. Ja, auch hier sollte der glücklich eingeschlagene Weg schließlich klar zu Bach selbst zurückführen, wie es so überzeugend kaum erhofft worden war.

Am weitesten hatte sich naturgemäß der letzte große Romantiker der absoluten Musik und der Klavierliteratur, Johannes Brahms, von den noch für Mozart ganz geltenden Gesetzen der Gleichheit und Leichtigkeit des Vortrages entfernt; er mußte der Natur seines ganzen Schaffens nach auf einem äußerlichen Gegenpol Bach gegenüber anlangen. Und so klagt denn auch Clara Schumann schon am 24. Mai 1854 (a. a. O., II, S. 317): „Es spielt sich nicht leicht mit Brahms; er spielt zu willkürlich — auf ein Viertel mehr oder weniger kommt es ihm gar nicht an . . .“ Und am 29. XII. 1882 heißt es gar (a. a. O., III, S. 441): „Leider nur spielt Brahms immer schrecklicher — es ist nichts mehr als ein Schlagen, Stoßen, Grabbeln!“ So urteilte die Tochter, so mußte die Schülerin Wiecks urteilen; und doch muß es in seiner Art bei seinen Werken das allein passende gewesen sein, womit allein seine künstlerischen Absichten vollkommen zum Ausdruck gebracht werden konnten.

Schumann selbst, der zugleich geniale Schöpfer und scharfdenkende Theoretiker, der mächtig in seiner Zeit wurzelte und von hoher Warte Vergangenes und Zukünftiges überblickte, Schumann selbst hat über alle Entwicklungsstufen des Klavierspiels uns die köstlichsten Winke erteilt.

So läßt er „Florestan und Eusebius“ in der lehrreich einleitenden Anmerkung zur Fis-moll-Sonate (op. 11, 1835 beendet) sagen: „Die Verfasser bedienen sich des Pedals fast in jedem Takte, jenachdem es die Harmonienabschnitte erheischen. Ausnahmen, wo sie wünschen, daß es gänzlich ruhen möchte, sind durch (einen Stern) bezeichnet; mit der alsdann folgenden Bezeichnung „Pedale“ tritt wiederum dessen unausgesetzter Gebrauch ein.“ — War eine solche Vorbereitung

8 Jahre nach dem Ableben Beethovens nötig, so mußte damals noch vielfach an der älteren Weise festgehalten worden sein, die einen „unausgesetzten Gebrauch“ des Pedals noch nicht ihr Eigen nannte.

Und so liest man dann auch in seinen „Gesammelten Schriften“ [5] S. 433 in dem Aufsatz „Etüden für das Pianoforte“ (1839): „Man weiß, wie Hummel (1778—1837, Schüler Mozarts) seine Schüler unterrichtete; er ließ nur selten von andern Komponisten spielen. Der neuen Weise des Klavierspiels abhold, namentlich dem Gebrauch des Pedals, das gerade in jüngster Zeit zu so großer Bedeutung und mit so großem Rechte gelangt, untersagte es Hummel wohl gar, sich Neueres anzusehen.“ Der Schüler Hummels, um den es sich hier handelt, Willmers, war 1821 in Berlin geboren, also doch wohl erst in den 30er Jahren zu Hummel gekommen; dieser wäre also im Beschränken des Pedalgebrauches mozartischer gewesen als Mozart selbst, der sich schon gut 50 Jahre früher nachweislich gerne der „Machine“ bediente.

Doch weiter! In „Erinnerung an eine Freundin. Von Eusebius“, ebendort S. 448, heißt es: „Den Grundsätzen ihrer Schule hieng sie lange und mit Strenge an, so daß sie z.B. nur mit Mühe zum Gebrauche des belebenden Pedals zu bewegen war.“ Die Freundin, Henriette Voigt, war 1808 geboren und eine Schülerin Ludwig Bergers in Berlin (1777 bis 1839).

Doch sein klares, kritisches Sonnenauge sah nicht nur alle „belebenden“ Eigenschaften der neueren Spielweise; es sah auch göttlich weit zurück in vergangene Reiche. Am 26. Oktober 1845 schreibt er in einem Briefe über seine „Studien für den Pedalflügel“ an Keferstein (ebendort II, S. 424, Anmerkung 369): „Was mit dem Pedalflügel geleistet werden kann, was seine Kultivierung für Heilsames haben müßte für die Gegenwart, wünschte ich wohl von einem gebildeten Kunstfreund erörtert. Einmal gibt er dem Komponisten einen bedeutenden Zuwachs von Kraft und Fülle, eine Menge neue Effekte an die Hand; sodann, da der Spieler das Pedal zu

nehmen verhindert ist, scheint er mir ein förderliches Mittel vor allem zur Erlangung eines klaren, korrekten Vortrags, endlich führt er nun selbst auf Bach."

So wertvolle Worte, die eines weiteren Kommentars nicht bedürfen, hätte ich wohl nie aus dem Munde solcher Meister selbst zu vernehmen gehofft! Daß sie sich nur die Mühe nicht verdrießen lassen, uns weiter in diesen verborgeneren, aber so unendlich wichtigen technischen Fragen unserer reinen, hohen Kunst aufzuklären! Aber der geniale Kritiker Schumann hatte ja schon 1840 (ebendort, I, S. 505) in dem Aufsatz „Musikleben in Leipzig, Winter 1839—40" das groteske Bild wie eine skizzierte Karrikatur hingeworfen: „ein altes Silbermannsches Klavier unter den Händen eines Liszt"! 1840! Welche Hellsehergabe!

So war ich durch alle Romantik, von allen Klassikern selbst immer zurückgeführt worden auf Bach, auf die Art, seine mächtigen Werke würdig, seine Geistesgaben „reinlich" zu empfangen und vorzutragen.

Niemanden wird es heute mehr in den Sinn kommen, Bachs Violin-Solo-Sonaten mit einer später hinzugefügten Begleitung zu spielen. Wie die Intimsten schon früh von solchen Zutaten dachten, zeigt uns am deutlichsten ein Brief Joachims an Clara Schumann (Litzmann, III, S. 79): „[Bonn], den 5. Juli 1860 .... Nachher giengen wir zusammen die Begleitung (von Schumann) zu den Violoncell-(Solo)-Sonaten (von Bach), natürlich ohne Zuhörer durch. Da ich mir gewissenhafte Aufrichtigkeit gegen Sie zur Pflicht mache, darf ich nicht anders handeln als nach abermaligem Durchgehen der Arbeit die Hoffnung Ihnen aussprechen, daß Sie an Schubert kein festes Versprechen der Veröffentlichung gegeben haben mögen. Ich hatte bei der Revision in Hannover manches angestrichen, das ich zu ändern wünschte, bei anderen Stellen hatte ich gehofft, Johannes würde meine Bedenken zu skrupulös finden — aber dieser unser Freund ist mit allem, was ich an Bedenken hegte, ganz mit mir einverstanden, ja er hat mit seinem scharfen Verständnis und mit seiner tiefen Bach-Emp-

findung auch mich von vielem Unbachschen überzeugt, das ich nun nicht mehr stehen lassen möchte! Kurz — ich muß nun wirklich ganz ernsthaft von der Publikation abrathen, so wehmüthig es mir auch bei dieser Pflichterfüllung an dem geliebten theueren Meister ist, an dessen Werken ich ja noch täglich mit neuer Verehrung und Dankbarkeit für so viel Herrliches hinaufblicke. Grade aber, weil die Lorbeerblätter an dem Kranz der Unsterblichkeit, den ihm die Nachwelt gewunden, so dicht und frisch sind, dürfen wir nicht meinen, mit Nachsicht ein welkes Blatt noch hinzutragen zu sollen, statt es den Blicken der musikalischen Welt mit wachender Liebe zu entziehen."

„Ein welkes Blatt" sind wohl wirklich seit länger schon als 1860 alle diese Zutaten zu Bachs Klavierwerken! Es bedurfte nun nur noch eines besonderen Entschlusses auch bei der „Chromatischen" mit einem Male alle diese welken Blätter energisch abzuschütteln, damit das Werk rein in seiner ganzen Schönheit genossen werden könne. Um Weihnachten 1919 wagte ich endlich nach mehr als 3jähriger Pause den Versuch. Er glückte besser, als ich es hoffte! Es wurde mir nicht nur nicht schwer, alle alten Fehler zu vermeiden; sie waren vielmehr überall sofort restlos vernichtet durch die reine gesunde Kraft, die überall sofort an ihrer Stelle leuchtend hervortrat. Diese Klarheit in allen Motiven, die sich nun auf einmal erst wirklich nach dem hohen Willen ihres Schöpfers energisch bewegten, lebhaft hinstrebten alle nach einem Ziele! Nie werde ich den mächtigen großen Zug ins Nichts vergessen, den nun, mit äußerlich kleineren Mitteln, aber innerlich nicht mehr zu steigender Macht alle irdische Erscheinungswelt hinabsank am Ende des ersten Teiles. Nie werde ich vergessen, wie nun zum Schluß die Fuge emporjubelte zu allen endlich rein geöffneten Himmeln!

Und da, am Ende des Ganzen, brachte auch endlich die Art, wie der letzte Takt notiert ist, volle Bestätigung für alle durch Jahre hindurch praktisch und theoretisch gesammelte Erkenntnis: nur, wie man es eben allein durch „orgelmäßig bündiges Fingerspiel" ausführen kann ohne Pedal, wird zuerst der D-dur-Akkord kräftig angeschlagen, und dann, um der un-

geheuern Lust Luft zu machen, die das Innere des Miterlebenden erhebt, wird nach Fingerwechsel in der Linken noch die untere Oktave, die Klangfülle erweiternd, hinzugenommen!

So war alles endgültig erreicht und vom Meister selbst schließlich besonders bestätigt. Nur so kann die „Chromatische“ im alten Sinne „reinlich“ vorgetragen werden. So kann aber nicht nur sie allein, so können alle Klavierwerke Bachs, so er selbst wiedererweckt werden zu neuem, unvergänglichem Leben.

„Karpo"

„Wagt ihr, also bereitet, die letzte Stufe zu steigen
Dieses Gipfels, so reicht mir die Hand und öffnet den freien
Blick ins weite Feld der Natur!“

Reinste Stunden höchster Freude waren als Frucht jahrzehntelangen Strebens frei herangereift: der ganze, weite Wunderbau unserer Musik stand offen! Jederzeit kann man in jeden Raum eintreten, jederzeit den Wirren des profanen Treibens ganz entrinnen, neue Kräfte sammeln.

Und mit bescheidenen Mitteln ist das jedem möglich, der sich die ganze Klavierliteratur vom ersten Präludium Bachs bis zum letzten „Monolog“ Johannes Brahms' zugänglich machen kann, sei es nun, daß er durch einen Freund sie sich vortragen läßt, oder sie gar sich selbst in ungestörtester Vereinigung vorzuführen vermag.

Das ist fürwahr jene erhebende Kunst, von der Dante schon mit vollem Rechte sagen konnte, „daß sie immer alle seine Wünsche zu beruhigen pflegte“ (II, 2, 108).

„Che mi solea quetar tutte mie voglie.“

Der ganze „Menschenzustand in Freud und Leid“ ist bei immer vollkommener Erlösung in den letzten und ersten Klavierwerken Brahms' enthalten; man wird immer alle Seligkeit und allen Schmerz verklärt bei Schumann und bei Schubert klingen hören; Beethoven gar umfaßt mit ungeheurer Macht in fast übermenschlich weiter Spannung alle Möglichkeiten allen Fühlens und Denkens; doch auch im engeren, älteren Rahmen Haydns und Mozarts wird man alles beglückend klar ganz wiederfinden, was je ein Menschenherz ergriffen und erhoben hat. Und vollends nun die uredle Einfachheit Bachs: in dieser vollkommenen Beschränkung der Aeußerlichkeiten auf das nun einmal unbedingt Erforderliche, zeigt sich erst ganz der vollkommene Meister; was andere mit mächtigen Mitteln annähernd ähnlich oder gleich erreicht hatten, hat er durch seine innere Macht mit ganz geringem Aufwand ganz

vermocht; in seinem „Nichts" hat er sein „All" ganz dargestellt.

Reine Stunden hoher Freude bereitet uns das Bewußtsein, daß dieser Mann als Dritter sich den größten Deutschen zugesellt, als frühester, ureigenster die höchste Blütenkrone des deutschen Stammes mit bilden half, die allein neben Dante und Giotto, neben Phidias bestehen mag.

Ermutigend wirkt immer von neuem das Gefühl, daß diese im Herzen Deutschlands entsprungene, unerschöpfliche Quelle jugendfrischer Kraft in der Gesamtentwicklung aller wahrhaft menschlichen Kultur uns auch zeitlich am nächsten, am unverbrauchtesten noch zu Gebote steht.

Nur an hohen Festtagen sollte von nun an die „Chromatische" erklingen und uns mit einem Trunk aus jenem Urquell laben, den wir schon ganz erfaßt zu haben jetzt vermeinten.

Als solcher hoher Freudentag erschien uns im vergangenen Jahre der 9. Dezember wieder, der 204. Geburtstag Winkelmanns; wie er uns die Wege kühn geöffnet hat, die uns schließlich zum Parthenon, zu Phidias führen sollten, das wollten wir ihm recht von Herzen in edler Stille danken; und dazu ward diesmal die förmlich archäologisch wieder ausgegrabene, wieder neuentdeckte „Chromatische" ausersehen.

Das Werk erklang und wirkte wie immer.

Und wieder mußte ich, wie fast immer, von den neu in unsern Kreis Hinzugekommenen die alte Frage fast zum Ueberdruß neu wiederholen hören, warum das Werk denn die „Chromatische Phantasie und Fuge" heiße. Und wiederum begann ich, zu unendlicher Geduld verpflichtet, hinzuweisen auf den chromatischen Zusammenbruch am Ende der Phantasie, und auf den Aufschwung, der sich chromatisch entgegengesetzt dann aus jenem „Nichts" wieder erhebt — nur begann ich diesmal das Thema nicht zu singen oder am Klavier zu wiederholen, sondern es fiel mir einmal ein, es einfach zu buchstabieren, mit den Buchstaben des Alphabets herzusagen: a, b, h, c — jawohl — und noch einmal: a-b-h — ich stockte, konnte nicht weiter — ist das nicht: a-B-h-c? Ist das nicht: „Bach"?! Natürlich! Ja, er ist's! Er selbst stand ganz auf einmal da,

für einen Augenblick „mein Bach", und dann sogleich für alle Zeit und überall allgegenwärtig: Bach! So war mir nur einmal noch im Leben zumut gewesen, als ich am 20. Mai 1904 in den Kunstwerken der Akropolis den „Holländer-Turm" meines Vaters, im Parthenon das „Bildnis" des Phidias wahrnahm. Rot vor Erregung und mit heißem Kopf spielte ich gleich die ganze Fuge wieder; zum ungezähltesten Male; aber doch ganz anders, als ich sie seit einem Vierteljahrhundert gespielt hatte; als ob ich sie zum erstenmal erst spielte; das klang nun überall leibhaftig: Bach! Das war in allen seinen Tönen „chromatisch": Bach! Und wie reich und prächtig er seinen Einzug hielt: erst kam er heimlich, wie um nicht beachtet und bemerkt zu werden, still herein; dann bei jedesmaliger Wiederkehr immer reicher umgeben; und ganz zuletzt mit tiefster Macht und höchster Pracht ganz angetan; es ist des Jubels kein Ende!

So offenkundig Bach das alles auch in seine nahezu bekannteste, noch dazu mit dem hinweisenden Attribut „chromatisch" bezeichnete Fuge hineingeheimnißt hatte, es blieb den Ohren, blieb den Blicken durch rund 200 Jahre fast verborgen.

Schon um 1730 etwa wußte man, daß Bach selbst zum erstenmal bemerkt hatte, wie der Name seines Stammes ganz und einzig sich aus Tönen der Musik zusammenfüge. Spitta, der in seiner grundlegenden Biographie des Meisters seinen B-a-c-h-Fugen einen besonderen Abschnitt widmet, erwähnt dort (II, S. 685) folgende Sätze aus dem 1732 erschienenen Musik-Lexikon Walthers: „Die Bachische Familie soll aus Ungarn herstammen, und Alle, die diesen Namen geführt haben, sollen, so viel man weiß, der Musik zugethan gewesen sein; welches vielleicht daher kommt, daß sogar auch die Buchstaben b a c h in ihrer Ordnung melodisch sind. (Diese Remarque hat den Leipziger Herrn Bach zum Erfinder)." Spitta fügt dann noch hinzu: „Niemand wird glauben, Bach habe sich mit der bloßen Beobachtung begnügt, und die sosehr brauchbare Tonreihe nicht auch sofort als Thema ausgenutzt." Schließlich wird dort noch berichtet, daß Walther mit Bach in Weimar, noch in jungen Jahren also, beisammen war.

In seinen letzten Jahren arbeitete Bach an einer unvollendet gebliebenen Tripelfuge, die seine „Kunst der Fuge“ selbst noch zu übertreffen geeignet gewesen wäre; am Schluß der niedergeschriebenen Teile setzte Bachs Sohn Philipp Emanuel hinzu: „Ueber dieser Fuge, wo der Name Bach im Kontrasubjekt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“ Nach einer weiteren Ueberlieferung soll es auf direktes Befragen von einem Sohne Bachs brüsk abgelehnt worden sein, daß sein Vater seinen Namen als Thema für eine Fuge verwendet habe.

In neuerer Zeit behandelte dann 1887 George Hepworth „Das B-a-c-h in J. S. Bachs ‚Kunst der Fuge‘“, ohne der „Chromatischen“ seine Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Unter dem Titel „B-a-c-h“ veröffentlichte dann Dr. James Simon in der „Musik“ IX/1 (1909/10), einen Artikel, der von Bach bis Reger die Verwendung des Namens als Motiv eingehend erörtert. „Es ist ein launiges Spiel des Zufalls“, heißt es dort S. 226 einleitend, „daß sich der Name Bach in Musik auflösen läßt; stellt er doch eine Reihe von vier Tönen b-a-c-h dar! Wie seine Werke der ewige Born sind, aus dem jeder Musiker immer wieder Erhebung der Seele schöpft, so hat auch sein bloßer Name von seiner Epoche an bis auf die jüngste Gegenwart anregend auf die Komponisten gewirkt. . . Zugleich lockt sie die Verarbeitung eines gegebenen Motivs, das kontrapunktische Experiment als solches.“ Dann wird vorgeführt, wo es überall verwendet und wie es verwendet worden mit allen „Künsten der Fuge“ per augmentationem, per diminuitionem und gar al rovescio, in der Umkehrung: h-c-a-b!

Im Jahrbuch der Neuen Bachgesellschaft von 1917 schrieb dann Dr. Ernst Kurth (Bern) über „Motivbildung Bachs“ einen „Beitrag zur Stilpsychologie“, in dem er S. 122 auf das B-a-c-h-Thema zu sprechen kommt: „Das Thema (der Cis-moll-Fuge im ersten Teil des „wohltemperierten Klaviers“) ist überdies nahezu identisch mit dem auch von Bach selbst verwendeten, auf die Anfangsbuchstaben seines Namens anspielenden B-A-C-H-Thema; was auch diese äußere Ton-

spielerei zu einem, bekanntlich von mehreren Meistern verarbeiteten, Thema geeignet macht, ist der schwebende Bewegungsinhalt."

Hier möchte ich es nicht versäumen, auf die nahe Verwandtschaft hinzuweisen, welche diese ergreifende Cis-moll-Fuge mit der sonst wohl kaum einem Werk vergleichlichen 3-stimmigen Invention aus F-moll verbindet; auch ihr Gehalt kann aus dem „ach" des Namens abgeleitet sein.

Da offenbart sich nun klar einleuchtend die überragende Genialität und alles gleich bis zum letzten verarbeitende Schöpferkraft Bachs. Während alle Nachfolger beim Namen stehen blieben, und das so Gegebene nur nach den gegebenen Schulregeln der „Kunst der Fuge" bearbeiteten wie einen toten Stoff, war ihm allein sein Name ganz lebendig, und vertraute ihm allein alle in ihm enthaltenen Gestaltungsmöglichkeiten!

Ihm war es nicht entgangen, daß schon ein Teil seines Namens einen Schmerzensruf im tiefsten Sinn der Silbe „ach" enthalte, dessen das Innerste wahrhaft ergreifenden Gehalt er ganz in jener F-moll-Invention entfaltete.

Er hörte eindringlich den doppelten Wehruf seines ganzen Namens, der wie am Anfang jenes „unsichtbaren Geisterchors" im Faust mächtig erklingt, der von ihm eben in jener Cis-moll-Fuge zu so vollkommen erlösendem Ausdruck kunstreich gestaltet ist.

Er konnte aber noch mehr: er durfte seinen Namen ganz erfassen, er ihm das „leidvoll" gänzlich nehmen und es „gedankenvoll" und kühn ganz wandeln in ein „freudvoll", wie keines sonst erklingen konnte. Er durfte nicht stumpf bei jener kindischen ersten „remarque" stocken und schülerhaft im engen Regelkreise stehen bleiben! Er allein mußte bald auch die zweite „Bemerkung" machen, daß diese vier Töne seines Namens sich lückenlos aneinanderfügen ließen in „chromatisch" geordneter Reihe, daß dadurch weiter auch der Sinn in reinste Freude ganz gewandelt werde!

So war aus dem Doppel-Wehruf „B-a-c-h!" ein ununterbrochen aufjauchzender und immer von neuem erhebender Jubelruf „a-B-h-c!" geworden. Und dieses in seiner Herkunft einzige

Motiv gestaltete er, wie es ihm, dem „größten Meister" einzig und allein geziemte, ohne alle „Künste" zu der kühnsten Fuge seines Lebens, die seinen „Menschenzustand in Freud und Leid" ganz einschließt wie sein Selbst, sein Bildnis!

Ganz unverändert, ohne Vergrößerung, ohne Verkleinerung, Umkehrung und Engführung, tritt das Thema, abgesehen von einer einzigen Ausnahme (Takt 107), unverschleiert in reiner Schönheit hervor an sieben Stellen der Fuge: im ersten Takt allein; im 19. dann schon umspielt von den zwei anderen Stimmen. Wie nun nach dem ersten Zwischenspiel, nach dem ersten glücklich gelungenen Aufschwung aus dem „Nichts" das Thema wieder aufgenommen wird (Takt 60), heißt es wieder rein: „a-b-h-c!" Doch auch dieser zweite Aufschwung sollte noch nicht zum Ziele führen; wieder kommt ein Zwischenspiel; wieder wird der Gedanke, der Sinn des Themas mit neuer Kraft und frischer Energie emporgerufen, und wieder erscheint er (Takt 107) als „chromatisch" umgestalteter Bach! Und dann folgt er, förmlich zur höchsten und weitesten Entfaltung drängend, dreimal rasch einander auf dem Fuße (Takt 133, 140, 154), zuletzt in äußerster, innerhalb des Umfanges der damaligen Instrumente möglicher Tiefe und Höhe. So rein hat Bach in seinem Bildnis seine Züge festgehalten; sie nie durch „Künste" verschleiert! In der Einfachheit der Behandlung des Themas scheint diese Fuge geradezu eine Sonderstellung einzunehmen. Vielleicht ist es gerade diese Klarheit des Baues, die, im Verein mit dem tiefen Sinn des Ganzen dem Werke seine ungewöhnliche Wirkung verlieh, die nur die größten Schöpfungen des menschlichen Geistes daneben bestehen läßt.

Diese höchsten Kunstwerke, zu welchen wir am Schlusse unserer Betrachtungen jetzt noch einmal zurückkehren wie in eine Urheimat alles wahren Menschentums, sind also: Goethes Faust, Beethovens „Neunte", Dantes Commedia, Giottos Fresken in der Scrovegnikapelle, der Zeus und die Akropolis des Phidias, zu welchen Bachs „Chromatische" sich nun gesellt hat.

Sieben sind es, die sich gleichen an ungewöhnlicher Form, an ungewöhnlichem Inhalt und in ihrer ungewöhnlichen Wir-

kung. Ihren Schöpfern, den Schülern und Freunden ihrer Schöpfer erschienen sie oft unvergleichbar. Immer schon. Doch auch dadurch werden sie eben nur enger noch aneinander angeschlossen.

Vom Zeus des Phidias rühmte schon das Altertum, daß er beglückend und befriedigend auf alle wirke, die sich ihm noch so sorgenvoll und von Kummer gebeugt nahen; er galt ihm schon als das schönste aller Kunstwerke, mit dem niemand in Wettstreit treten könne, als höchstens die Natur allein; man solle ihn nicht messen, weil alle Maße, die man angeben könne, doch nie den Eindruck erwecken würden, den das unermeßliche Werk selbst hervorrufe; er galt als Weltwunder, wie uns in neuerer Zeit sein Schöpfer erst als Weltkünstler bezeichnet wurde. Wir sehen jetzt wohl ein, was Phidias mit seinem Werke wollte und auch erreicht hat: über allen sorgenvollen Sphinxgestalten, über allen Kämpfen und Leiden, aber auch über allen Freuden, die mit Aphrodite geboren, von Niken, Horen und Chariten begleitet erscheinen, thront sein Zeus erhaben ruhig als Vater des Menschengeschlechts, als Bild des Menschen selbst in allen seinen Geschicken.

Von der Akropolis des Phidias sah schon ein Römer ein, daß sie in festlichem Frieden kraftvoll erwachsen sei und nichts beweinenswertes in sich schließe; und in ihrem Herzen, im Parthenon an der Parthenos sah man das Bild des Phidias, das man nicht aus dem Ganzen nehmen dürfe, ohne dies dadurch auch ganz zu zerstören. Auch diese reichste Schöpfung des Phidias verstehen wir jetzt so, daß alles Glück und alle Not in ihr das Gleichgewicht sich halten, und sie den ihr selbst innewohnenden Frieden auf alle übertragen kann, die das Bild des Menschen selbst in ihrem Kern zu sehen vermögen; so mag auch das alte Märchen vom „Bildnis des Phidias“, aber nur in diesem hohen Sinne weiter beibehalten werden.

Von der Commedia des Dante sagte es uns ja der Dichter selbst mit unzweifelhaften Worten klar, daß er nur unser Bild in seinem Werk uns zeigen wollte; freilich, wie gesagt, nur das Bild seiner eignen hochorganisierten Natur, die ja wie

Phidias denn auch als eine Natur schon angesprochen und bezeichnet worden ist.

Und geistig aufs engste mit ihm verbunden erscheint sein Freund Giotto, wenn er in den Fresken der Scrovegnikapelle den Menschen uns in allen seinen sieben Hauptlastern und Haupttugenden vor Augen stellt und so das Urteil fest begründet, das schließlich gefällt wird und uns beruhigt in dem hochgemuten Sinne seines Geistes. Auch er hat nur im Bilde gezeigt, was er im eignen Innern wahrhaft fühlte: seine eigne, freilich alles reich zusammenfassende Natur.

Von Beethovens „Neunter" meinte sein Schüler schon bald nach ihrem Bekanntwerden, daß sie sich mit nichts vergleichen lasse; er selbst hat uns den Weg zu Faust gewiesen, der ihm als ein Höchstes in der Kunst vorschwebe; bald fing man an einzusehen, daß „in ihr der große Mann sein Größtes niedergelegt habe". Und wahrlich, er hat sein Größtes, hat sein Bild hineingelegt, doch nicht als stumme Gestalt; nein, ganz leibhaftig tritt er mitten in den Chor seiner durchgeistigten Instrumente und ruft uns zu: „Oh, Freunde!"

Seinen Faust hielt Goethe selbst für „incommensurabel", wie er es als Drama ja auch wirklich ist. Uns scheint die ungeheure Leistung erst in ihrer ganzen Größe faßlich, wenn wir bedenken, daß doch wenigstens fünf Menschen außer ihm ein gleich hohes Ziel auch ganz zu erreichen vermochten; sie alle freilich Dichter der höchsten Art. Den „Menschenzustand in Freud und Leid" hat er uns selbst in seinem Lebenswerk klar zu erkennen gelehrt; den Zustand eines hochgemuten Menschen natürlich, der sich am liebsten einen Sohn der Natur genannt hörte. So ist auch seine Dichtung uns sein Bild allein.

Und diesen „Bildnissen" eines jedesmal erhabensten Menschenzustandes schließt sich nun Bachs „Chromatische" vollkommen würdig an. Forkel schrieb von ihr, daß sie einzig sei und nie ihresgleichen gehabt habe. Wir sehen sechs Weltwunder noch gleich großartig neben ihr bestehen. Allein, so ganz unrecht ist es doch nicht, wenn man Bachs Tongemälde einzig nennt: denn nur in seiner Kunst, nur in der Sprache der Musik, und besonders einzig und allein bei seinem Namen war die

Zeichnung seines Selbstbildnisses so ganz möglich. Nur ihm war es gegeben, sich gleichsam als sein eigener Prophet in einer Höhle zu verbergen, die er durch nichts als durch das leichtest gesponnene Gewebe seiner Kunst denen unsichtbar machte, die zudrängend ihm nahen wollten. Ganz offenkundig hat er, wie gesagt, sich da hineingeheimnißt und es in diesem Fall vermieden, durch besondere Künste die Sinne zu blenden; nur ein Kenner des Fugenbaues könnte, wenn er irgend genial begabt wäre, ermessen, welche Möglichkeiten Bach hier ganz und gar, ja, fast will es eben scheinen, absichtlich nicht ausgenützt hat; Umkehrung, Vergrößerung, Engführung, irgend etwas müßte sich gewiß auch mit diesem „chromatischen" Thema durchführen lassen; aber nichts, gar nichts von all dem Schulwissen ist aufgewendet worden. Hier sollte, das war offenbar der Wunsch, das Thema klar erfaßt werden können. Das war eben auch immer selbst den ungeübtesten Hörern möglich, darum konnte das kunstreiche Werk immer und überall wirken, und hat aber auch immer und überall auf alle geübtesten Kennerohren vollkommen befriedigend gewirkt, ohne daß auf jene edle Einfachheit irgendeinmal hingewiesen worden wäre. Hier ist eben alles in vollkommener Harmonie so lückenlos und ausgeglichen ineinandergefügt, daß alle Wünsche jedem stets ganz befriedigt und beruhigt werden. Und darum gerade blieb wohl sein tönendes Bildnis so lange verborgen. „Denn was aus diesem Quell in die Zeit geflossen, dürfte wohl ein langes Geheimnis bleiben, da es ganz unvergleichlich ist mit dem was ist", hatte Zelter am 5. April 1827 gleichsam ahnungsvoll nach Weimar geschrieben.

Gar oft lächelt uns Bach nun heimlich und stillvergnügt aus seinem lieben Bild entgegen! Er ließ den Epigonen alle von ihm sonst gemeisterten „Künste der Fuge" und schuf hier mit einzig ihm verliehener Einfachheit und Größe auf unerreichbare Art seine Fuge über den Namen Bach.

Kein anderer hat je den reinen Stoff, den die Natur ihm gab, so ganz aus sich allein heraus beseelen und durchgeistigen können.

Nachwort.

„Diese Grenzen erweitert kein Gott, es ehrt die Natur sie;
Denn nur also beschränkt war je das Vollkommene möglich.“

Gerne wäre man über alle näheren Umstände genau unterrichtet, unter welchen Bach seine „Chromatische“ verfaßt hat; allein, hier fehlen uns alle sicheren Dokumente für eine feste, zweifellose Bestimmung von Zeit und Ort der Entstehung. Nur in Abschriften anderer Hände ist das Werk überliefert, deren keine ein bestimmtes Datum gibt. So war die Bachforschung da genötigt, sich mit Vermutungen auf Grund aller zur Verfügung stehenden Angaben zu begnügen; doch führen alle Erwägungen zu der Ansicht, daß die „Chromatische“ noch vor der Leipziger Zeit entstanden sei.

Hier scheint es am Platze nachzutragen, was in den beiden Bach-Biographien in Kürze von dem ganzen Werk gesagt worden ist.

Spitta schreibt (II, S. 661): „Das berühmte Werk muß spätestens 1730 komponiert worden sein. Innere Gründe treiben dazu, es noch um ein Beträchtliches weiter hinaufzurücken. Eine gewisse Verwandtschaft der Phantasie mit dem Stücke gleichen Namens, welches der großen Orgelfuge in G-moll vorausgeht, springt in die Augen. Diese fällt vor 1725, und wir dürften sie mit Bachs Hamburger Reise aus dem Jahre 1720 in Verbindung bringen. Wohl möglich ist es also, ja mit Hinblick auf eine noch existierende ältere Form des Werkes muß man es für wahrscheinlich halten, daß auch die chromatische Phantasie und Fuge noch vor der Leipziger Zeit entstand. Der überschäumende Charakter, welcher beide Sätze

gleichmäßig durchdringt, will zu dem Geiste der leipzigerischen Erzeugnisse nicht wohl passen. Auch die Phantasien Bachs pflegen sonst nicht der festen, motivisch oder thematisch entwickelten Formen zu entbehren. Hier herrscht fesselloser Sturm und Drang. Der kühne Gedanke, das Rezitativ aufs Klavier zu verpflanzen, hatte schon früher in Bachs D-dur-Phantasie Gestalt gewonnen; sein Keim findet sich in den Werken der nordischen Organisten, zur Entwicklung desselben trug die Beschäftigung mit Vivaldis Konzerten sehr viel bei. In der chromatischen Phantasie hat er eine großartige Ausbildung erfahren. Das Stück, in dem auch alle Kühnheiten der Modulation zusammengehäuft sind, wirkt wie eine erschütternde Szene. Die Fuge setzt das chromatische und ausgreifend modulatorische Wesen in entsprechendem Maße fort. So gewaltig ihr dämonischer Schwung, so genial verwegen ist auch die Behandlung der Fugenform."

Schweitzer kommt (S. 315) mit Spitta überein: „Die chromatische Phantasie samt Fuge gehört von jeher zu den beliebtesten Bachschen Klavierkompositionen, wie die vielen Abschriften beweisen, die wir von diesem Werke aus Bachischer und nachbachischer Zeit besitzen. Die erste findet sich in einem Hefte, das das Datum 1730 trägt. Jedenfalls ist aber die Komposition bedeutend älter und dürfte wohl etwa bis ins Jahr 1720, in die Zeit, da die große G-moll-Phantasie für Orgel entstand, hinaufreichen. Mit diesem Werk ist sie durch eine Art innerer Verwandtschaft verbunden, nicht nur weil dasselbe eigenartige Feuer in beiden Werken lodert, sondern weil in beiden der rezitativische Stil ins Instrumentale übertragen wird."

Noch weiter zurück aber, noch weiter vor 1720 möchte uns jener andeutende Hinweis Walters auf das B-a-c-h-Thema führen; denn Spitta berichtet, daß Bach früh, in Weimar mit Walther beisammen war, in Weimar, wo er zweimal, 1703/4 und 1708—17 als Musiker wirkte.

So ist hier also bezüglich der Datierung nichts sicher festzustellen, und daher weitergehenden Vermutungen ausnahmsweise einiger Raum zu freierer Bewegung geboten.

Es ist ganz gut denkbar nach allem, was wir von Bach wissen, daß er nicht nur früh jene erste „remarque“ gemacht habe, sondern, daß er dann folgerichtig, klar und rasch weiterdenkend, bald auch die chromatische Reihenfolge der Töne seines Namens erkannt, und Versuche mit ihr als Fugenthema gewagt hat; ja, es mag ihm dieses ganz ausnehmende Geschenk des Zufalls auch ein ganz ausnehmender Ansporn gewesen sein, hier früh ein Meisterstück zu leisten, oder die Leistung einer ausnehmenden künstlerischen Tat anzustreben, in seinem Innern anzubahnen. Nimmt man einmal die Mitte der Lebensbahn als den Zeitpunkt an, der solche hohe Werke wachsen und gelingen läßt, und folgt man dabei dem „nel mezzo del cammin di nostra vita“, wie es Dante mit 35 Jahren etwa angibt, so käme man auch auf diesem Wege zum Jahr 1720 ungefähr als Zeit der Fertigstellung der „Chromatischen“. Sucht man aber die Mitte von Bachs Leben selbst, so käme man in das Jahr 1717, zufällig das letzte Jahr seines zweiten Aufenthaltes in Weimar; und in dieser Zeit, ja selbst noch früher, kann er die Anregung empfangen und die Ausarbeitung in seinem Innern begonnen haben. Daß die „Chromatische“ nur zweimal, in der Phantasie Takt 26 nach oben um einen ganzen Ton, in der Fuge Takt 96 nach unten um einen Halbton den Umfang von 4 Oktaven überschreitet, kann wohl nicht für einen frühen Ansatz des Werkes besonders verwertet werden, weil ja auch der 1744 abgeschlossene zweite Teil des „wohltemperierten Klaviers“ sich noch fast durchaus innerhalb dieser Grenzen bewegt.

Aber immerhin wird durch alle diese Erwägungen der Gedanke an Weimar und alles, was wir damit verbinden mögen, näher gerückt. „Der alte Bach (der noch lebte, als Du geboren worden),“ schrieb Zelter Ende August 1831 an seinen hochbejahrten Freund; und zauberhaft stellt er durch diese Bemerkung ein Band her, das Goethe und Bach doch auch anders noch verbindet, als ihre geistige Wahlverwandtschaft. Und Goethe, der unmusikalische Augenmensch, war dem Geiste Bachs, ja, wie wir jetzt wissen, gerade dem Wesen, dem besonderen Inhalt der „Chromatischen“ von allen Menschen am

nächsten gekommen, indem er von ihm schrieb: „als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte“! Hellseherisch, wie immer und überall, hat er es mit seiner alles durchdringenden Verstandesklarheit auch hier wieder zuerst geahnt: „sich mit sich selbst unterhielte“! Das ist die Seele der chromatischen Fuge und auch Phantasie!

So erscheinen die beiden, Dichter und Tondichter, noch enger verbunden in den engeren Grenzen Weimars; mitten aus dem Thüringer Walde sind zwei der höchsten Werke deutscher Kunst und überhaupt allgemein menschlicher Weltkunst reif hervorgegangen; wie der „Faust“, so wurzelt auch die „Chromatische“ in Weimar, ist auch sie von der gleichen Luft beseelt, vom gleichen Pulsschlag frisch durchströmt, der Deutschlands Herz im Innersten bewegt. Und ihre Schöpfer scheinen sich auf den hohen Gipfeln ihrer Persönlichkeit in ungehemmtem Anblick anzusehen und ganz zu verstehen; sie haben beide hier der Weisheit letzten Schluß gezogen, den man an ihrer Seite täglich sich erobern kann, aber freilich auch ununterbrochen neu sich erobern muß.

So haben jene sieben Werke jener wahlverwandten Weltkünstler sich endlich immer klarer ganz erhoben, sich vollends losgelöst von aller Erdenschwere und schweben, wie in sich ganz abgeschlossene Weltkörper mit eigenem Gewicht in allem Raum und aller Zeit umher, sind selbst voll unendlichen Lebens und können dieses Gefühl der Dauer und Beständigkeit, der in allem dahinfließenden Wechsel doch sich gleich, doch im Gleichgewicht bleibenden Ruhe auch allen jenen einflößen, die ihrem Flug zu folgen fähig sind.

Man dringt freilich nur allgemach ganz ein in das Wesen dieser sieben Werke, wie Dante in drei Stufen uns empor und einführt in seine ausgeglichene Welt: als in der Hölle ihm der Blick nach den Idealen verschlossen war, gelangt er im letzten Vers endlich wieder so weit, daß er die Sterne wenigstens wiedersieht; das Ende des Fegefeuers findet ihn bereit, sich zu den Sternen zu erheben; und letzten Endes bringt sein Paradies ihm das Gefühl, daß er nun selbst von jener Liebesmacht ergriffen sei, die alle Sterne ewig weiter fortbewegt.

Wer sich ausdauernd emporringt bis in jene höchste, reinlichste Zelle, von welcher aus der Blick frei Umschau halten kann, an dem vollzieht sich dann auch wie von selbst die Wandlung, daß er in unbeschreiblichem Gefühl sich von der Bewegung dieser idealen Welt mit fortgezogen wähnt; er meint den Idealen nicht mehr fremd von außen gegenüber zu stehen, er glaubt ganz eingedrungen zu sein in ihr innerstes Wesen, und nimmt so an ihrem hohen Sein ahnenden Anteil.

Druck von J. S. Preuß, Berlin S. 14, Dresdener Straße 43.

Nr. 6:

Die sechs großen Themen der abendländischen Metaphysik und der Ausgang des Mittelalters

von

Dr. Heinz Heimsoeth

Privatdozent der Philosophie an der Universität Marburg

Inhalt: Einleitung: Der Beginn der Neuzeit in der Philosophie. I. Gott und Welt; die Einheit der Gegensätze. II. Unendlichkeit im Endlichen. III. Seele und Außenwelt. IV. Sein und Lebendigkeit. V. Das Individuum. VI. Erkenntnis und Wille.

(In Vorbereitung.)

Nr. 7:

Bismarcks Stellung zum christlichen Staat

von

Dr. Carl Schweitzer

B.'s Frömmigkeit trägt ausgesprochen lutherisches Gepräge und weiß sich von vornherein seiner quietistischen-pietistischen Umgebung überlegen. Seine ersten Bekenntnisse zum christlichen Staate, die mit der Theorie Stahls verwandt sind, insoweit dieser mit Hegel übereinstimmt, zeichnet ein eigentümlich Bismarckscher christlicher Realismus aus: ein Christentum nicht über, sondern im Staate, der die Aufgabe hat, das Christentum zu verwirklichen, „wenn er auch diesen Zweck nicht immer erreicht"; im Mittelpunkt: das Gottesgnadentum gerade des konstitutionellen Königs.

(In Vorbereitung.)

Nr. 8:

Die deutsche Bündnispolitik

von

Dr. Maximilian von Hagen

Betrachtungen zu den Memoiren des Freiherrn v. Eckardstein

(In Vorbereitung.)

